ΕΠΙΦΥΛΛΙΔΕΣ

ΕΠΙΣΤΗΜΑΙ • ΤΕΧΝΑΙ • ΙΣΤΟΡΙΑ

ΤΟΜΟΣ Α'
1928

ΤΕΥΧΟΣ ΙΑ'
ΙΟΥΝΙΟΣ

Γ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ

Ο ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗΝ
ΚΑΙ
Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΩΔΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ,, Α. Ε.
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΗΛΙ
293
929

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ„ Α. Ε. ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΜΕΓΑ

ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΙΚΟΝ ΛΕΞΙΚΟΝ

ΠΕΡΙΛΑΜΒΑΝΟΝ ΚΑΙ ΠΛΗΡΕΣ ΛΕΞΙΚΟΝ

ΤΗΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΗΣ

ΑΠΑΣΑΙ ΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΝΑΙ ΓΝΩΣΕΙΣ

ΕΙΣ

ΟΓΚΩΔΕΙΣ ΤΟΜΟΥΣ **12** ΣΧΗΜΑΤΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΥ

ΠΕΡΙ ΤΑΣ 150.000 ΑΡΘΡΩΝ

ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΕΝΤΟΣ ΚΑΙ ΕΚΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

ΩΣ ΚΑΙ ΑΠΕΙΡΟΙ

ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΚΑΙ ΓΕΩΓΡΑΦΙΚΟΙ ΧΑΡΤΑΙ

ΠΑΝΤΑ ΤΑ ΑΡΘΡΑ ΣΥΝΟΔΕΥΟΝΤΑΙ ΥΠΟ ΠΛΗΡΟΥΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Τὸ σπουδαιότερον ἔργον τῶν Ἑλληνικῶν Γραμμάτων συνταξόμενον ὑπὸ ἐπιτελείου συνεργατῶν ἐκ τοῦ ἑλληνικοῦ καὶ ξένου ἐπιστημονικοῦ κόσμου

ΜΕ ΚΑΘΑΡΩΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ ΤΟΥ ΗΜΕΤΕΡΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

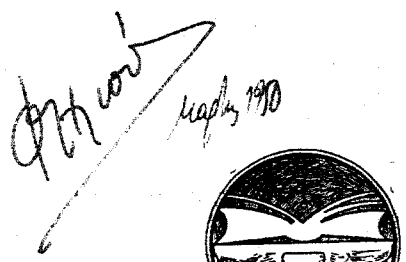
ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΕΓΚΥΚΛΙΟΝ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΛΑΜΠΕΛΕΤ
(ΕΘΝΙΚΟΝ ΑΡΙΣΤΕΙΟΝ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ & ΤΕΧΝΩΝ)

Ο ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗΝ

ΚΑΙ

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΩΔΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗ



ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ„, Α. Ε.
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

293929

Ο ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗΝ
ΚΑΙ Η
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΩΔΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ο ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΜΟΥΣΙΚΗΝ

ΜΟΤΤΟ

Ἡ τέχνη, ὅταν εἶνε αὐθόρμητος καὶ εἰλικρινής, ὅσον καὶ ἂν ἀνυψώνεται καὶ εἰς τὰς ὑψηλοτέρας κορυφὰς τοῦ ἰδανικοῦ, πάντοτε φέρει εἰς τὰ βάθη τῆς ὑποστάσεώς της κάτι τὸ ὑλικὸν καὶ τὸ γήϊνον, τὸ ὁποῖον ἀντλεῖ ἀπὸ τὴν ἰδιοσυγκρασίαν τοῦ καλλιτέχνου δημιουργοῦ καὶ ἀπὸ τὴν φυλὴν εἰς τὴν ὁποίαν αὐτὸς ἀνήκει.

«Ὁ θεμελιώδης ρυθμὸς ἂς στυλωθῇ εἰς τὸ κέντρο τῆς Ἐθνικότητος καὶ ἂς ἀνυψώνεται κάθετα».

Εἶνε αὐτὰ λόγια τοῦ κορυφαίου τῶν νεοελλήνων ποιητῶν, τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ, λόγια, τὰ ὁποῖα διὰ δογματικοῦ σχεδὸν ὁρισμοῦ, φανερώνουν τὸ βαθύτερον νόημα καὶ τὸ οὐσιῶδες πνεῦμα, τὸ ὁποῖον διέπει τὸ βαρυσήμαντον ἔργον τοῦ μεγάλου Ζακυνθίου ποιητοῦ, ὁ ὁποῖος βαθέως κατενόησε καὶ ᾐσθάνθη ὅτι ἡ τέχνη διὰ νὰ εἶνε ἀληθινὴ πρέπει νὰ ἀντλῇ ζωὴν καὶ δύναμιν ἀπὸ τὰς ἀγνὰς πηγὰς τῆς ἐθνικῆς ζωῆς καὶ ὅτι ὅσον καὶ ἂν ἀνυψώνεται ἀπομακρυνο-

μένη ἀπὸ αὐτάς, πάντοτε καὶ ἀναγκαστικῶς πρέπει νὰ τὴν συνδέῃ ἕνας βαθὺς ἐσωτερικὸς δεσμός.

Πρὶν ἢ ἀποπειραθῶ νὰ ὁμιλήσω εἰδικώτερον διὰ μερικὰς παρατηρήσεις τὰς ὁποίας ἔτυχε νὰ κάμω ἐπὶ τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς, προέταξα τὰς σκέψεις αὐτὰς τοῦ Σολωμοῦ διὰ νὰ λάβω ἀφορμὴν νὰ εἰπῶ ὀλίγα γενικὰ λόγια διὰ τὸν νασιοναλισμὸν εἰς τὴν μουσικήν, ὁ ὁποῖος εἰς τὰ τελευταῖα ἔτη μᾶς παρουσιάζει μίαν πολὺ σημαντικὴν κίνησιν εἰς τὴν παγκόσμιον μουσικήν. Μελετῶν τὰ νεοελληνικὰ δημώδη τραγούδια μὲ τὰ τόσον ἔντονα φυλετικά των γνωρίσματα, εἶχα τὴν εὐκαιρία νὰ φέρω εἰς τὴν μνήμην μου μίαν ἀντίθετον εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ Σολωμοῦ σχολήν, τὴν σχολὴν τῆς *παγκοσμιότητος* (universalité) εἰς τὴν τέχνην, ἡ ὁποία ἔχει, φαίνεται, ὡς θεμελιώδη ἀρχήν, ὅτι ἡ τέχνη μέσα εἰς τὴν φύσιν εἶνε ἕνα φαινόμενον σχεδὸν ἀπομονωμένον, ἐκδηλούμενον ἔξω ἀπὸ κάθε ἐπίδρασιν καὶ ἀπὸ κάθε ὅριον τόπου καὶ χρόνου. Διὰ τοὺς ὀπαδοὺς τῆς θεωρίας αὐτῆς ἔχω τὴν πεποίθησιν ὅτι ἡ μελέτη καὶ ἡ γνῶσις τῆς νεοελληνικῆς δημώδους μουσικῆς θὰ ἀπετέλει μίαν πολὺ ἀπογοητευτικὴν διάψευσιν τῶν ἀρχῶν τῆς καλλιτεχνικῆς των πίστεως, καθότι θὰ ἦτο δύσκολον, ἀληθῶς, δι' αὐτοὺς νὰ ἐξηγήσουν τὸ φαινόμενον μιᾶς τέχνης, τῆς ὁποίας καὶ τὸ θεωρητικὸν σύστημα εἰς τὸ ὁποῖον βασίζεται καὶ ἡ αἰσθητικὴ καὶ ψυχολογικὴ ὑπόστασις (μέτρον, ρυθμός, κλίμακες, μορφὴ καὶ ἔκφρασις μελῳδίας, ἁρμονία, κ.λ.) πολὺ συχνὰ καὶ οὐσιαστικῶς ἔρχονται εἰς σύγκρουσιν μὲ τὸ θεωρητικὸν καὶ αἰσθητικὸν πνεῦμα, τὸ ὁποῖον διέπει τὴν μουσικὴν ἄλλων φυλῶν.

Ἔρχεται φυσικὰ νὰ ἐρωτήσῃ κανεὶς τὸν ἀνήκοντα εἰς τὴν σχολὴν αὐτήν.—Δὲν ἔχει, λοιπόν, δικαιώματα ζωῆς μία τέχνη, ἡ ὁποία τόσον πολὺ συνδέεται μὲ τὸ *φυσικὸν περιβάλλον* καὶ μὲ τὴν παράδοσιν τῆς φυλῆς; Δὲν εἶνε καὶ αὐτὴ

ἕνα φυσικὸν φαινόμενον, ὅπως ὅλα τὰ ἄλλα; Δὲν εἶνε κάτι τι ζωντανὸν καὶ ἀληθὲς καὶ δὲν ἀντιπροσωπεύει μίαν *φυσικὴν* καὶ *πραγματικὴν ἀξίαν*;

Ἀλλ' ἴσως οἱ συγκαταβατικώτεροι ὀπαδοὶ τῆς universalité αὐτῆς δὲν θὰ ἐδυσκολεύοντο καὶ τόσον νὰ παραδεχθοῦν ὅτι θὰ ὑπῆρχε καὶ κάποιος(1) ἐθνικὸς χωρικὸς εἰς τὴν τέχνην, φοβοῦνται ὅμως μήπως αὕτη, δεχομένη νὰ ἐμπνευσθῇ ἀπὸ τὰς πηγὰς τῆς ἐθνικῆς ζωῆς καὶ ἀπὸ τὴν ἐθνικὴν παράδοσιν, μικρύνῃ τὰ ὅρια τῆς ἐνεργείας της καὶ περιορίζῃ εἰς κύκλον στενὸν τὴν ἀποστολήν της.

Ἡ μεγάλη παγκόσμιος ὑπεροχὴ εἶνε σήμερον ἡ τῶν προσωπικοτήτων καὶ ὄχι ἡ τῶν ἐθνῶν. Ὡς ἐκ τούτου θὰ ἦτο μέγα σφάλμα τὸ νὰ ἐπίστευε κανεὶς ὅτι αἱ μεγαλοφυΐαι

---

(1) Τὸ ἰδανικὸν τῆς τέχνης, κατὰ μίαν βαθυτέραν ἀντίληψιν, δὲν εἶνε ἴσως ὁ νασιοναλισμὸς περὶ τοῦ ὁποίου ὁμιλῶ ἐδῶ. Ἡ τέχνη, ἡ ὁποία ἀπορρέει ἀπὸ τὴν διαίσθησιν τὴν ὁποίαν ἡ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου ἔχει περὶ τῆς ὑπάρξεως ἑνὸς ἰδανικοῦ κόσμου, ἀνωτέρου τῆς πραγματικότητος, εἶνε λογικὸν νὰ εἶνε τόσον περισσότερον μεγάλη ὅσον περισσότερον ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὰ δεσμὰ τῆς ἀτελοῦς αὐτῆς πραγματικότητος, τῆς ὁποίας τὴν ἐπίδρασιν ἡ μουσική, περισσότερον ἴσως ὅλων τῶν ἄλλων τεχνῶν, ἔχει τὴν ἰδιότητα μέχρις ἑνὸς ὁρίου νὰ ἀποδιώκῃ. Ἀλλὰ τὴν τέχνην τὴν δημιουργοῦν ἄνθρωποι καὶ ὄχι θεοί, ὁ δὲ ἄνθρωπος εἶνε ἕνα φυσικὸν φαινόμενον ὅπως ὅλα τὰ ἄλλα, *ὑποκείμενος εἰς ὑλικὰς ἐπιδράσεις*, περιβάλλοντος, φυλῆς, κλίματος κ.λ. Ὡς ἐκ τούτου ἡ τέχνη ἡ δημιουργουμένη παρὰ τῶν ἀνθρώπων δὲν ἠμπορεῖ παρὰ νὰ εἶνε *ἐθνική*, δὲν ἠμπορεῖ, δηλαδή, παρὰ νὰ *συνδέεται* μὲ τὸν τόπον καὶ μὲ τὴν φυλὴν ἀπὸ τὴν ὁποίαν παράγεται. Τὸ τελευταῖον τοῦτο,—ἐφ' ὅσον ἡ τέχνη θέλει νὰ εἶνε αὐθόρμητος καὶ εἰλικρινής,—εἶνε φυσικῶς *ἀναπόφευκτον*. Ἐν ἐναντίᾳ περιπτώσει—ἂν δηλαδὴ ὁ δημιουργὸς καλλιτέχνης πιέζῃ τὸν ἑαυτόν του εἰς τὸ νὰ δημιουργῇ καλλιτεχνικῶς ὄχι συμφώνως πρὸς τὰς φυσικάς του ροπάς—τὸ καλλιτεχνικὸν ἔργον θὰ στερῆται *εἰλικρινείας*, ἄνευ τῆς ὁποίας δὲν εἰμπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ ἀληθινὴ τέχνη.

εἶνε οἱ πιστότεροι καὶ οἱ ἐκφραστικώτεροι ἀντιπρόσωποι τῶν ἐθνῶν ἀπὸ τὰ ὁποῖα προῆλθον.

Αὐτὰ ἔγραφε πρὸ ἐτῶν ἕνας ἀπὸ τοὺς ἐξοχωτέρους Γάλλους σοφούς, ὁ Ρομαὶν Ρολλάν, ὁμιλῶν ἀναφορικῶς μὲ τὴν γερμανικὴν ἐπίδρασιν εἰς τὸ παγκόσμιον πνεῦμα. Πρὸς ἐνίσχυσιν δὲ τῶν ἰδεῶν του αὐτῶν ἀνέφερε καὶ μίαν γνώμην τοῦ Γκαῖτε, ὁ ὁποῖος ἔλεγε κάποτε εἰς τὸν Ἐκερμαν: Ἡ ἐθνικὴ φιλολογία δὲν ἔχει πλέον σήμερον μεγάλην σημασίαν καὶ ἔννοιαν. Ἡ ἐποχὴ τῆς παγκοσμίου φιλολογίας (Welt-literatur) ἔρχεται πλέον καὶ ὁ καθεὶς ὀφείλει νὰ ἐργασθῇ διὰ νὰ ἐπιταχύνῃ τὴν ἔλευσιν τῆς ἐποχῆς αὐτῆς.

Ἀλλὰ ποῖος εἶπεν ὅτι ἡ τέχνη, ἡ ὁποία φέρει τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα μιᾶς ὡρισμένης φυλῆς, δὲν ἠμπορεῖ νὰ εἶνε καὶ παγκοσμίου ἐπιβολῆς; Ὁ Σολωμὸς καὶ ἐκεῖνοι, οἱ ὁποῖοι αἰσθάνονται καὶ ἀντιλαμβάνονται ὅτι ἡ τέχνη πρέπει νὰ ἔχῃ τὸν χαρακτῆρα τῆς ἐθνικότητος, (καὶ τότε μόνον ἡ τέχνη εἶνε ἀληθινὴ καὶ εἰλικρινής), δὲν ἐννοοῦν βέβαια νὰ ὑποστηρίξουν τὸν *τοπικισμὸν* εἰς τὴν στενωτέραν του σημασίαν, μὲ τὸ τοπικὸν χρῶμα καὶ τὰ πλέον κτυπητὰ ἐκεῖνα ἐξωτερικὰ γνωρίσματα, τὰ ὁποῖα μᾶς χαρίζει ἡ λαϊκὴ ἔμπνευσις εἰς τὰς πρωτογόνους μορφάς της, ἀλλ' ἐννοοῦν νὰ ἔχουν οἱ καλλιτέχναι δημιουργοὶ ὡς ἀφετηρίαν εἰς τὸ ἔργον των τὸν θεμελιώδη ρυθμόν, τὴν οὐσίαν τῶν λαϊκῶν αὐτῶν ἐμπνεύσεων(1), εἰς τὰς ὁποίας ἀντανακλᾶται ἡ ἐθνικὴ ψυχή,

1) Ὡς νασιοναλιστικὴν τέχνην συνήθως ἐννοοῦμεν τὴν τέχνην τὴν ἀντλοῦσαν τὴν ὑπόστασίν της ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῶν λαϊκῶν προτύπων, εἰς τὰ ὁποῖα εὐκρινέστερα καὶ ἀγνότερα ἀντανακλᾶται ἡ ψυχὴ καὶ ὁ χαρακτὴρ μιᾶς ὡρισμένης φυλῆς. Δὲν ἀποκλείεται ἐν τούτοις ὅτι ἠμπορεῖ μία τέχνη νὰ ἔχῃ ἐθνικὴν ὑπόστασιν καὶ ἔκφρασιν χωρὶς νὰ ἀπορρέῃ ἀμέσως ἀπὸ τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι ἑνὸς τόπου, ἀλλὰ νὰ παρουσιάζῃ εἰς τὸν ρυθμόν της καὶ εἰς τὴν ἀρχιτεκτονικήν της ἕνα ὡρισμένον χαρακτῆρα καὶ μίαν ὡρισμένην ἔκ-

καὶ νὰ ἀντλοῦν ἀπὸ αὐτάς, δημιουργοῦντες μὲ τὴν βοήθειαν καὶ τῶν τολμηροτάτων καὶ νεωτάτων τεχνικῶν μέσων, μίαν ἀνωτέραν καὶ παγκόσμιον τέχνην καὶ ἀναζητοῦντες νέας καὶ εὐγενεστέρας μορφάς. Μὲ τὴν ἀντίληψιν λοιπὸν αὐτὴν πῶς ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ καταδικάσῃ ἐπὶ στενότητι ὁρίων τὴν ἐθνικὴν τέχνην; Μήπως ἡ τέχνη γίνεται κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἀντιληπτὴ μόνον εἰς τὸν τόπον εἰς τὸν ὁποῖον γεννᾶται καὶ ἐκδηλώνεται καὶ δὲν ἠμπορεῖ νὰ εἶνε καὶ παγκοσμίου ἐπιβολῆς; Ἤαντοῦ, ὅπου ἀνεφάνησαν καλλιτεχνικαὶ μεγαλοφυΐαι, τὸ ἔργον των ἔφερε τὰ οὐσιώδη χαρακτηριστικὰ τῆς ἐθνικότητος, ἄλλοτε ἐντονώτερον καὶ ἄλλοτε ἀσθενέστερον. Τὸ ἔργον τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ τί ἄλλο εἶνε παρὰ ἕνα τέλειον δεῖγμα μιᾶς τέχνης, ἡ ὁποία, ἐνῷ μὲ τὰ ἐντονώτερα χρώματα ἀντικατοπτρίζει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ πνεύματος μιᾶς φυλῆς, εἶνε καὶ παγκοσμίου ἐπιβολῆς, καὶ κατώρθωσε νὰ ἐπηρεάσῃ τὰς σχολὰς ὅλου τοῦ κόσμου;

Τί νὰ εἰπῇ δὲ κανεὶς διὰ τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν τέχνην; Ποῖος εἰμπορεῖ νὰ ἀρνηθῇ εἰς αὐτὴν τὸν ἰδιαίτερον χαρακτῆρα καὶ τὴν ἰδιαιτέραν ἔκφρασιν; Ποῖος εἰμπορεῖ νὰ τῆς ἀρνηθῇ ἐθνικότητα; Καὶ ποία τέχνη ὑπῆρξε περισσότερον παγκόσμιος ἀπὸ τὴν ἑλληνικήν; Ὅταν λοιπὸν ὁ Σολωμὸς ἔγραφεν ὅτι ὁ θεμελιώδης ρυθμὸς τῆς τέχνης *πρέπει νὰ στυλωθῇ στὸ κέντρο τῆς ἐθνικότητος καὶ νὰ ἀνυψώνεται κάθετα,* ἐννοοῦσε, ὅπως καὶ ἀνωτέρω εἶπα, ὁμιλῶν περὶ τῆς ἀνυ-

φρασιν, ἡ ὁποία τὴν κάμνει νὰ ξεχωρίζῃ ἀπὸ τὴν τέχνην ἄλλων φυλῶν.

Ὁ Βετχόβεν π.χ. ἴσως δὲν παρουσιάζει εἰς τὴν μουσικήν του καμμίαν ἄμεσον σχέσιν μὲ τὸ γερμανικὸν δημῶδες τραγοῦδι. Μολαταῦτα ποῖος — ὑποτιθεμένου ὅτι δὲν θὰ ἐγνώριζεν εἰς ποίαν φυλὴν ἀνῆκεν ὁ συνθέτης τῆς Ἐνάτης — λαμβάνων ὑπ' ὄψιν μερικὰ οὐσιώδη χαρακτηριστικὰ τῆς ἐμπνεύσεώς του θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ ἐφαντάζετο ποτὲ ὅτι θὰ ἦτο οὗτος Γάλλος ἢ Ἰταλὸς ἢ Ἱσπανός;

ψώσεως αὐτῆς, ὅτι ἡ τέχνη, ἀπομακρυνομένη ἀπὸ τὰ ἐθνικὰ πρότυπα καὶ μὲ τὴν βοήθειαν καὶ τῶν τολμηροτέρων καὶ ὑφ' ὅλων τῶν σχολῶν παραδεδεγμένων τεχνικῶν καὶ ἐπιστημονικῶν μέσων ἀνερχομένη εἰς ἕνα ὑψηλότερον ἐπίπεδον, γίνεται καὶ παγκοσμίου ἐπιβολῆς. Ὥστε ἐσυμφωνοῦσε καθ' ὅλα μὲ ἐκείνους, οἱ ὁποῖοι μὲ τὴν ἰδιαιτέραν των ἀντίληψιν θέλουν τὴν τέχνην παγκόσμιον, μὲ τὴν οὐσιώδη ὅμως διαφοράν, ὅτι διὰ τὸν Σολωμὸν ἡ τέχνη ὀφείλει μὲν νὰ εἶνε παγκόσμιος, ἀφοῦ λουσθῇ ὅμως πρῶτα εἰς τὰς ἁγνὰς πηγὰς τῆς ἐθνικότητος. Δὲν πιστεύω νὰ ὑπάρχῃ ἄλλη βαθυτέρα καὶ ὑγιεστέρα ἀντίληψις τῆς τέχνης ἀπὸ αὐτήν. Καὶ τὴν ἀντίληψιν αὐτὴν εὐτυχῶς τὴν ἔχουν εἰς τὸν κόσμον τῆς τέχνης πολλαὶ καὶ σημαντικαὶ προσωπικότητες (αἱ περισσότεραι ἴσως), μεταξὺ τῶν ὁποίων ἰδιαιτέρως μ' ἐνδιαφέρει νὰ ἀναφέρω μίαν, τὸν Βενσὰν Ντ' Ἐντύ, ὁ ὁποῖος μὲ θαυμαστὴν εἰλικρίνειαν πνεύματος ἔγραφε κάποτε εἰς μίαν ἐπιστολήν του:—«Ἠμπορεῖ ὁ καλλιτέχνης ποτὲ εἰς τὸ πεῖσμα ὅλων τῶν ἐπιδράσεων νὰ παράγῃ ἄλλο τι ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τέχνην, τὴν ὁποίαν αἰσθάνεται μέσα εἰς τὴν ψυχήν του; Μήπως ἕνας Γάλλος μουσουργός, συνθέτων σύμφωνα μὲ τὴν ἰταλικὴν τεχνοτροπίαν, θὰ ἠδύνατο νὰ παράγῃ ἄλλο τι τὸ ὁποῖον νὰ μὴ ἦτο κατ' οὐσίαν γαλλικὴ μουσική; (ἰδὲ Ὠμπὲρ καὶ Ἐρώλδ). Καὶ ποῖος θὰ ἠδύνατο νὰ ἐμποδίσῃ ἕνα Ἰταλὸν μουσουργόν, ἀκολουθοῦντα τὴν γερμανικὴν τεχνοτροπίαν, νὰ συνθέσῃ μουσικὴν κατ' ἐξοχὴν ἰταλικήν;...»

Ἕνα ἀνάλογον δεῖγμα ἐθνικῆς κατευθύνσεως εἰς τὴν τέχνην μᾶς τὸ δίδει, ὡς γνωστόν, ἡ γεμάτη σφρίγος καὶ ζωὴν νεωτέρα σχολὴ τῶν Ρώσων νασιοναλιστῶν, ἀπὸ τὸν Γκλίγκα ἕως τὸν Μουσσόρσκη, τὸν Μποροντίν, τὸν Ρίμσκυ Κορσακώφ, εἰς τὰ ἔργα τῶν ὁποίων, ἐνῷ εἶνε αἰσθητὴ ἡ ξένη ἐπίδρασις, κυριαρχεῖ ἐντούτοις ἀνόθευτος ὁ ἐθνικὸς χαρακτήρ. Τὸ ὅτι δὲ ἡ τέχνη, ἡ ὁποία ἀγωνίζεται καὶ προσπαθεῖ νὰ

μείνῃ ἔξω ἀπὸ τὸ αἴσθημα τῆς φυλῆς ἀπὸ τὴν ὁποίαν προέρχεται, δὲν ἔχει πραγματικὴν ἀξίαν, τὸ ἀποδεικνύει τὸ ὅτι ἡ ρωσικὴ μουσικὴ ἤρχισε νὰ ἔχῃ σημασίαν καὶ δύναμιν κυρίως ἀπὸ τὴν στιγμὴν ποὺ οἱ Ρῶσοι μουσουργοὶ ἤρχισαν νὰ ἐμπνέωνται ἀπὸ τὰς πηγὰς τῆς ἐθνικῆς ζωῆς, εἶνε δὲ πολὺ κατώτερον καὶ σχεδὸν ἀσήμαντον τὸ ἔργον ἐκείνων, οἱ ὁποῖοι ἠκολούθησαν ἀντίθετον δρόμον.

Καὶ μήπως, ἂν ἔλθωμεν καὶ εἰς τὴν ἑλληνικὴν καλλιτεχνικὴν ζωήν, δὲν συμβαίνει τὸ αὐτό; Ἀπὸ πότε ἤρχισε νὰ ἔχῃ σημασίαν καὶ ἀξίαν ἡ τέχνη μας παρὰ ἀπὸ τὴν ἐποχὴν ποὺ ἡ ποίησις καὶ ἡ φιλολογία μας, καὶ εἰς τὰ τελευταῖα ἔτη ἡ μουσική μας, ἤρχισαν νὰ ἐμπνέωνται ἀπὸ τὰς λαϊκὰς πηγὰς καὶ ἀπὸ τὴν ἐθνικὴν παράδοσιν;

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΩΔΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἡ μουσική, τὴν ὁποίαν αἱ μεγάλαι δημιουργικαὶ διάνοιαι ἐπλούτισαν διὰ μέσου τῶν αἰώνων μὲ τὰ ἀνώτερα καὶ τολμηρότερα τεχνικὰ μέσα καὶ τὴν ἀνύψωσαν εἰς ὑπέροχον σημεῖον μεταξὺ τῶν ἄλλων τεχνῶν, εἰς ἓν μόνον πρᾶγμα ἔμεινε μὲ ἀκλόνητον πεῖσμα ἀκίνητος, ὡς μαρμαρωμένη, καὶ δὲν ἐδέχθη καμμίαν τροποποίησιν καὶ ἀλλαγὴν ἐπὶ τὸ εὐρύτερον καὶ προοδευτικώτερον, τοῦτο δὲ εἶνε ἡ παράδοσις τοῦ διατονικοῦ συστήματος, τοῦ συστήματος δηλαδὴ τοῦ σχηματισμοῦ τῶν δύο κλιμάκων, τῆς μείζονος καὶ τῆς ἐλάσσονος. (1)

---

(1) Πολλοὶ ἐκ τῶν νεωτέρων συνθετῶν, μεταξὺ τῶν ὁποίων ὁ Claude Debussy καὶ κατ' ἐξοχὴν ὁ Arnold Schönberg, ὁ ἐπινοητὴς τοῦ μουσικοῦ συστήματος τῆς *ἀτονικότητος*, μεταχειρίζονται εἰς τὰ ἔργα των διαστήματα μὴ ἀπορρέοντα ἀπὸ τὸ ἐν χρήσει διατονικὸν σύστημα. Εἶνε πολὺ ἀμφίβολον ὅμως ἂν πράττοντες τοῦτο

Εἰς τὰς δύο αὐτὰς κλίμακας ἡ μουσικὴ ὅλου τοῦ κόσμου ἐστηρίχθη μέχρι καταχρήσεως ἐπὶ ὁλοκλήρους αἰῶνας, αἱ τῶν διαφόρων δὲ ἐποχῶν μουσικαὶ μεγαλοφυΐαι εἰς αὐτὰς μόνον ἐβασίσθησαν διὰ νὰ στηρίξουν τὸ ἔργον των καὶ νὰ ἐκφράσουν τὸν μουσικόν των κόσμον. Ἡ προσκόλλησις ὅμως αὐτὴ εἰς ἓν πάντοτε καὶ περιωρισμένον σύστημα κλιμάκων συνετέλεσεν ὥστε, ἂν εἰς τὸ κολοσσιαῖον δημιουργικὸν ἔργον, τὸ ὁποῖον μᾶς ἐκληροδότησεν ἕως τώρα ἡ μουσική, ὑπάρχουν οὐσιώδεις διαφοραὶ ὕφους, δεῖγμα τοῦτο ἐντόνου καὶ ξεχωριστῆς προσωπικότητος τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου μουσουργοῦ, νὰ ὑπάρχῃ καὶ κάτι τὸ ὁμοειδές, κάτι τὸ ὁμοιόμορφον εἰς τὴν μελῳδικὴν καὶ ἁρμονικὴν ἐντύπωσιν, τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ ἀποδοθῇ εἰς τὸ ὅτι μελῳδία καὶ ἁρμονία στηρίζονται εἰς ἓν μόνον πάντοτε ὅμοιον καὶ ὄχι βεβαίως πλούσιον διατονικὸν σύστημα. Διὰ τὸν λόγον αὐτὸν πολλοὶ ἐκ τῶν νεωτέρων θεωρητικῶν συνιστοῦν εἰς τοὺς νέους συνθέτας τὴν μελέτην καὶ ἄλλων μουσικῶν θεωρητικῶν συστημάτων, μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι ἀπὸ αὐτὴν κάποια ὠφέλεια ἠμπορεῖ νὰ προκύψῃ διὰ τὴν μουσικήν, ἡ ὁποία ἤρχισε νὰ ὑποφέρῃ ἀπὸ ἐξάντλησιν καὶ μαρασμὸν σφιχτοδεμένη μέσα εἰς τὰ στενὰ ὅρια τῶν δύο κλιμάκων, τὰς ὁποίας ἀνέφερα.

ὑπακούουν *πάντοτε* εἰς μίαν φυσικὴν καὶ εἰλικρινῆ ροπὴν τῆς ἐμπνεύσεώς των, μᾶλλον δὲ κάμνουν συχνὰ τοῦτο διὰ νὰ καινοτομήσουν, διὰ μέσων δὲ τεχνητῶν, τὴν σημασίαν καὶ τὸ νόημα τῶν ὁποίων δὲν θὰ ἠδύναντο νὰ δικαιολογήσουν. Ποῖος εἰξεύρει, ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι πιστεύουν ἀκόμη εἰς θεωρίας καταργούσας τὴν ὕπαρξιν οἱασδήποτε γνωστῆς τονικότητος εἰς τὴν μουσικήν,—θεωρίας ἐγκαταλειφθείσας ἤδη ὡς μὴ στηριζομένας ἐπὶ φυσικῶν πηγῶν—ποῖος εἰξεύρει, λέγω, ἂν δὲν ἦτο προτιμότερον ἴσως καὶ γονιμώτερον δι' αὐτοὺς νὰ ἔστρεφον τὴν προσοχήν των πρὸς τὴν ὕπαρξιν *νέων τονικοτήτων*, (ὅπως εἶνε π.χ. αἱ στηριζόμεναι εἰς τὰς ἑλληνικὰς κλίμακας), αἱ ὁποῖαι ἐδημιουργήθησαν *φυσικῶς* ἀπὸ τὴν ἔμπνευσιν καὶ τὸ ἔνστικτον τῶν λαῶν;

Ἤρχισε, λοιπόν, νὰ γίνεται ἀντιληπτὸν ὅτι διὰ νὰ ἀποκτήσῃ νέον σφρῖγος καὶ νέαν δύναμιν ἡ παγκόσμιος μουσική, εἶνε ἀνάγκη νὰ δεχθῇ καὶ τὴν συνδρομὴν ἄλλων διατονικῶν συστημάτων, τῶν ὁποίων πλουσία καὶ μοναδικὴ πηγὴ εἶνε ἡ μουσικὴ τῆς Ἀνατολῆς καὶ ἰδιαιτέρως ἡ ἑλληνικὴ δημώδης μουσική, ἔχουσα ἕνα ὅλως ἰδιαίτερον καὶ ἔντονον χρῶμα.

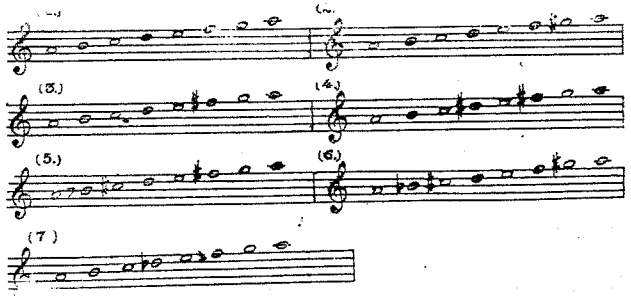
Δὲν θὰ ἦτο τολμηρὸν λοιπὸν νὰ εἰπῇ κανεὶς ὅτι ἡ ἀνάπτυξις καὶ ἡ ἐξέλιξις τῆς μουσικῆς εἰς τὸ μέλλον, ὅπως καὶ πολλοὶ σύγχρονοι θεωρητικοὶ τὸ προμαντεύουν, κατὰ πολὺ θὰ ἐπηρεασθῇ ἀπὸ τὸ ἔργον τῶν νασιοναλιστῶν μουσουργῶν, οἱ ὁποῖοι εἰς τὰς διαφόρους καὶ μουσικῶς ἀνεκμεταλλεύτους φυλὰς θὰ δανεισθοῦν ἀπὸ τὴν ψυχὴν τοῦ λαοῦ τὸ πνεῦμα καὶ τὸν χαρακτῆρα τῆς ἁγνῆς καὶ πρωτογόνου τέχνης του διὰ νὰ ἀνέλθουν, ἀναχωροῦντες ἀπὸ αὐτήν, εἰς τὸ ὑψηλότερον ἐπίπεδον τῆς καλλιτεχνικῆς των δημιουργίας.

***

Εἶπα προηγουμένως ὅτι ἡ ἑλληνικὴ δημώδης μουσικὴ παρουσιάζει ἐξαιρετικὸν πλοῦτον διατονικῶν κλιμάκων. Ὅ,τι δὲ εἶνε ἄξιον ἰδιαιτέρας προσοχῆς εἶνε τὸ ὅτι τὰ περισσότερα τῶν ἑλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν στηρίζονται εἰς τὸ ἴδιον διατονικὸν σύστημα τῶν ἀρχαίων, αἱ ἑπτὰ δὲ ἀπὸ τὰς δώδεκα ἑλληνικὰς κλίμακας, τῶν ὁποίων ἐγίνετο περισσότερα χρῆσις εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικήν, δηλαδὴ ἡ δωρική, ἡ ὑποδωρική, ἡ φρυγική, ἡ ὑποφρυγική, ἡ λυδική, ἡ ὑπολυδικὴ καὶ ἡ μιξολυδική, συναντῶνται μερικαὶ περισσότερον καὶ ἄλλαι ὀλιγώτερον καὶ εἰς τὰ σύγχρονα δημοτικά μας τραγούδια. Νὰ εἶνε τάχα τοῦτο μία ἀπόδειξις ἐνισχύουσα τὴν ἰδέαν τοῦ δεσμοῦ, ὁ ὁποῖος ὑπάρχει μεταξὺ τῶν δύο ἀπομεμακρυσμένων ἀπ' ἀλλήλων ἐποχῶν καὶ τοῦ πνεύματος *συνεχείας*, τὸ ὁποῖον τὰς συνδέει;

Αἱ κλίμακες μείζων καὶ ἐλάσσων τῆς μουσικῆς τῆς Δύσεως ἀναλογοῦν, ὡς γνωστόν, εἰς τὴν νεοελληνικὴν μουσικήν, ἡ μὲν πρώτη μὲ τὴν ὑπολυδικὴν κλίμακα κατὰ τὸ συνεζευγμένον σύστημα, ἡ δὲ δευτέρα μὲ τὴν ὑποδωρικήν, μὲ τὴν διαφορὰν μόνον ὅτι εἰς τὴν τελευταίαν ἡ ἑβδόμη βαθμίς (sensible) ἀπέχει ἕνα τόνον ἀπὸ τὴν τονικήν.

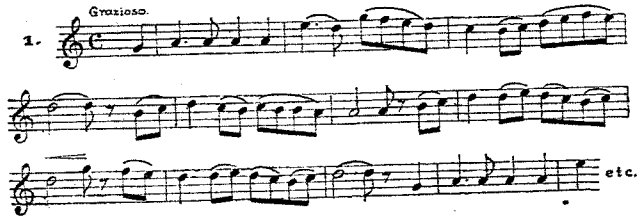
Ἐν σχέσει μὲ τὴν ἐλάσσονα τονικότητα τῆς μουσικῆς τῆς Δύσεως, μία μεγάλη ὑπεροχὴ τῆς παρομοίας φύσεως ὑποδωρικῆς τονικότητος τῆς νεοελληνικῆς δημώδους μουσικῆς εἶνε τὸ ὅτι ἡ τελευταία συναντᾶται εἰς τὰ δημοτικὰ τραγούδια κατὰ διαφόρους τρόπους καὶ μὲ μεγάλην ποικιλίαν. Ἡ ποικιλία αὐτὴ εὑρίσκεται εἰς τὰς ἑτεροφυεῖς (hybrides) κλίμακας, αἱ ὁποῖαι σχηματίζονται ἀπὸ τὴν ἕνωσιν δύο ἀποσπασμάτων (τεταρτῶν) δύο κλιμάκων, αἱ ὁποῖαι ἀνήκουν εἰς διαφορετικὰ εἴδη. Εἶνε ὅμως δύσκολος κάποτε ἡ κατάταξις τῶν κλιμάκων αὐτῶν.

Ἰδοὺ τώρα μερικαὶ ἀπὸ τὰς πλέον συνήθεις κλίμακας, συναντωμένας εἰς τὴν δημώδη μουσικήν.

Ἡ ὑπ' ἀρ. 7 κλῖμαξ εἶνε ὀλιγώτερον τῶν ἄλλων συνήθης, φέρει δὲ κάπως ἐντονώτερον ἀνατολικὸν χαρακτῆρα.

Ἡ ὑπ' ἀρ 6 χρωματικὴ ἀνατολικὴ κλῖμαξ ἀνήκει κυρίως εἰς τὴν βυζαντινὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν. Συχνὰ ὅμως τὴν ἀπαντᾷ κανεὶς καὶ εἰς τὰ δημοτικὰ τραγούδια,

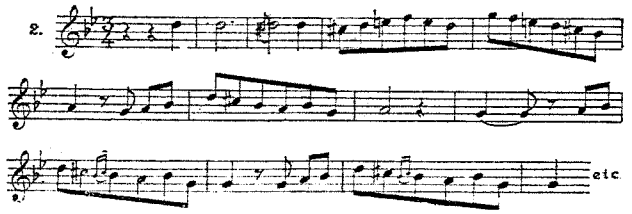
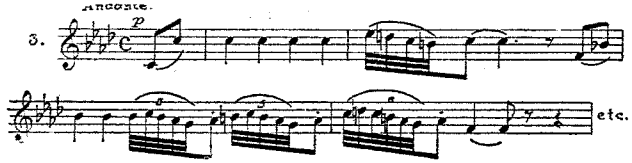
ὅπου συνηθέστερον κομματιασμένη ἀποτελεῖ μέρος μιᾶς ἑτεροφυοῦς κλίμακος.

Ἡ χρωματικὴ αὐτὴ κλῖμαξ εἶνε ἡ ψυχὴ τῆς τουρκικῆς μουσικῆς καὶ τοῦ τουρκικοῦ ἤθους. Ὁ μελαγχολικὸς καὶ ἡδυπαθὴς χαρακτήρ της, ὁ ὁποῖος συγχρόνως καὶ σεμνὸν αἴσθημα, τὸ ὁποῖον διακρίνει τὰ πλεῖστα τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, μαρτυρεῖ τὴν ἀνατολικὴν καταγωγήν της. Κατώρθωσεν ὅμως μὲ τὸν χρόνον νὰ εἰσχωρήσῃ εἰς τὴν νεοελληνικὴν μουσικήν, χωρὶς βεβαίως τοῦτο νὰ εἶνε ζημία δι' αὐτήν, ἀλλὰ κέρδος, ἐκεῖ ποὺ ἡ λαϊκὴ ἔμπνευσις ἐδέχθη τὴν ἐπίδρασίν της μέχρι τοῦ ὁρίου ἐκείνου κατὰ τὸ ὁποῖον δὲν ἐνόθευσε τὴν ἔκφρασίν της, ἀλλὰ ποὺ τὴν ἐπλούτισε μὲ ἕνα νέον χρῶμα.

Παραθέτομεν μερικὰ δείγματα δημοτικῶν μελῳδιῶν διὰ νὰ καταστήσωμεν πλέον ἀντιληπτὰς μερικὰς παρατηρήσεις, τὰς ὁποίας ἐκάμαμεν ἀνωτέρω.

Ἡ ἀνωτέρω μελῳδία, ἡ πασίγνωστος «Παππαδιά»,(1) ἀνήκουσα εἰς τὴν κατηγορίαν τῶν τραγουδιστῶν χορῶν ἡμ-

(1) Ἐκ πρώτης ὄψεως ἡ μελῳδία αὐτὴ φαίνεται ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ ἐξετελεῖτο ἐπὶ τοῦ ἑλληνικοῦ μέτρου τῶν $^{7}/_{8}$. Καὶ πραγματικῶς, *ὅταν χορεύεται*, γεννᾷ τὴν αἴσθησιν ὅτι εἶν' ἐμπνευσμένη ἐπάνω εἰς τὸ μέτρον αὐτό. Ἐν τούτοις, *ὅταν ᾄδεται μόνον* ὑπὸ τοῦ λαοῦ, ἔκαμα τὴν παρατήρησιν ὅτι ἐκτελεῖται κατὰ τοιοῦτον τρόπον, μαζὶ μὲ τὰ λόγια, ὥστε νὰ φαίνεται ὅτι φυσικώτερον βασίζεται μᾶλλον εἰς τὸ μέτρον τῶν $^{4}/_{4}$.

πορεῖ νὰ χρησιμεύσῃ ὡς δεῖγμα μελῳδίας συντεθειμένης ἐξ ὁλοκλήρου εἰς τὴν ὑπ᾽ ἀρ. (1), τοῦ ἀνωτέρω πίνακος τῶν ἑλληνικῶν κλιμάκων, ὑποδώριον κλίμακα, ἡ ὁποία, ὡς προείπαμεν, συγγενεύει μὲ τὴν ἐλάσσονα κλίμακα τῆς μουσικῆς τῆς Δύσεως.

Ἰδιαιτέραν, βέβαια, ἐντύπωσιν εἰς τὴν κλίμακα αὐτὴν παριάγει εἰς τὸν ἀκροατὴν τὸ μεταξὺ ἑβδόμης καὶ ὀγδόης βαθμίδος χαρακτηριστικὸν διάστημα ὁλοκλήρου τόνου.

Ἡ μελῳδία αὐτή, (ἡ περίφημος «Πενταγιώτισσα»), ἠμπορεῖ νὰ ληφθῇ καὶ ὡς στηριζομένη εἰς μίαν ὑποδώριον κλίμακα μὲ ἀνιοῦσαν ἀλλοίωσιν εἰς τὴν τετάρτην καὶ ἕκτην βαθμίδα.

Ἡ μελῳδία αὐτὴ, ἀνήκουσα εἰς τὴν σειρὰν τῶν μελῳδιῶν, ποὺ ἀποτελοῦν τὸ διάσημον εἰς τὴν ἑλληνικὴν μουσικὴν λαογραφίαν ποιμενικὸν εἰδύλλιον «Λαϊαρνί», βασίζεται εἰς τὴν ἰδίαν κλίμακα εἰς τὴν ὁποίαν στηρίζεται καὶ ἡ μελῳδία τῆς «Πενταγιώτισσας», μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ἡ τετάρτη βαθμίς της ἄλλοτε εἶνε καθαρά, ὅπως εἰς τὴν ὑποδώριον κλίμακα, καὶ ἄλλοτε φέρει ἀνιοῦσαν ἀλλοίωσιν.

Ἀπὸ τὰ ὀλίγα αὐτὰ δείγματα δημοτικῶν μελῳδιῶν δύναται κανεὶς εὐκόλως νὰ φαντασθῇ τὸν πλοῦτον, τὸν ὁποῖον παρουσιάζουν, δι᾽ ὅσον ἀφορᾷ τὴν χρῆσιν νέων διατονικῶν διαστημάτων, αἱ ἑλληνικαὶ κλίμακες.

***

Μία ἐκ τῶν χαρακτηριστικῶν ἰδιοτήτων τῆς νεοελληνικῆς λαϊκῆς μουσικῆς εἶνε καὶ ἡ ὕπαρξις εἰς αὐτὴν ὡρισμένων μελῳδιῶν, αἱ ὁποῖαι εἰς ὡρισμένα σημεῖα γεννοῦν εἰς τὴν ἀκοὴν τὴν αἴσθησιν τῆς ὑπάρξεως μουσικῶν διαστημάτων μικροτέρων τοῦ ἡμιτονίου. Εἶνε γνωστὸν ὅτι καὶ εἰς τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν ἐποχὴν ἐγίνετο, φαίνεται, χρῆσις τῶν τοιούτων διαστημάτων (τῶν τετάρτων τοῦ τόνου π.χ.)· ἐπίσης ἀπηχήσεις αὐτῶν συνηντῶντο καὶ εἰς τὸ γρηγοριανὸν ᾆσμα κ.λ., σήμερον δέ, ἐκτὸς τῆς ἑλληνικῆς λαϊκῆς μουσικῆς, καὶ ἄλλαι μουσικαί, ἄλλων φυλῶν, κάμνουν συχνὰ νὰ ἀκουσθοῦν εἰς τὰ λαϊκὰ τραγούδια διαστήματα, τὰ ὁποῖα δὲν εἶνε τὰ tempérés, τὰ βασιζόμενα εἰς τὰς δύο γνωστὰς κλίμακας, τὴν μείζονα καὶ τὴν ἐλάσσονα, ἀρκεῖ δὲ ἐξ αὐτῶν νὰ ἀναφέρῃ κανεὶς τὰ λαϊκὰ Σικελικὰ τραγούδια καὶ ἐκεῖνα τῶν μεσημβρινῶν ἐπαρχιῶν τῆς Ἰταλίας, καθὼς καὶ πολλὰς Ἰνδικὰς μελῳδίας.

Τὰ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα δὲν ἐστάθη δυνατὸν ἕως τώρα νὰ ἀποτελέσουν μέρος οὐσιώδες ἑνὸς θεωρητικοῦ συστήματος καὶ νὰ καθιερωθῇ ἡ χρῆσίς των εἰς τὴν διεθνῆ μουσικήν. (1)

---

(1) Μία ὁμὰς μελετητῶν ἐρευνητῶν μουσικῶν, μὲ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν Aloys Haba, ἐπανέφερε σήμερον εἰς τὴν Εὐρώπην τὸ ζήτημα τῆς καθιερώσεως τοῦ τετάρτου τοῦ τόνου εἰς τὴν μουσικήν, ὑποστηρίζουσα τὸ νέον τονικὸν σύστημα διὰ θεωρητικῶν μελετῶν καὶ παράγουσα καὶ μουσικὰς συνθέσεις ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ τετάρτου αὐτοῦ τοῦ τόνου. Θὰ ἦτο περιττὸν ἐπίσης νὰ προσέθετα ὅτι αἱ προ-

Ἐν τούτοις ἄλλοτε, εἰς *παλαιὰν ἐποχήν*, οἱ Βυζαντινοὶ εἶχαν εἰς τὴν θρησκευτικήν των μουσικὴν ἰδιαίτερα σημεῖα διέσεων καὶ ὑφέσεων δι' αὐτά, τὰ ὁποῖα σῴζονται καὶ σήμερον, ἀλλὰ ἔχουν τὴν ἴδια σημασία, ποὺ ἔχουνε στὴ *γλῶσσά* μας ἡ δασεῖα καὶ ἡ περισπωμένη, ὡς λέγει εἰς τὴν ὑπὸ τὸν τίτλον Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ ἡ ἐναρμόνισή της μελέτην του ὁ κ. Ἐλισσαῖος Γιαννίδης (Σταματιάδης).

Γεννᾶται τώρα τὸ ἐρώτημα: Ὁποίαν ἐκφραστικὴν ἀξίαν δύνανται νὰ ἔχουν τὰ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα εἰς τὴν νεοελληνικὴν δημώδη μουσικήν;

Ἔχω τὴν πεποίθησιν ὅτι δὲν εἶνε διόλου αὐτά, βεβαίως, τὰ ὁποῖα προσδίδουν εἰς τὰ δημοτικὰ τραγούδια τὴν ἐκφραστικὴν δύναμιν τὴν ὁποίαν ἔχουν, ὁσάκις εἰς πολὺ σπανίας περιπτώσεις ἀκούονται. Τὰ ἐννέα δέκατα τῆς λαϊκῆς μας μουσικῆς ἔχουν μεγάλην καλλιτεχνικὴν ἀξίαν δι' ἄλλας χαρακτηριστικὰς καὶ σημαντικὰς ἐκφραστικὰς ἰδιότητας τὰς ὁποίας περιλαμβάνουν, ἡ ἀτομικὴ δὲ ἀντίληψίς μου εἶνε, ὅτι τὰ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα, ὁσάκις σπανίως συναντῶνται εἰς τὰ δημοτικά μας τραγούδια, προσδίδουν εἰς αὐτὰ ἕνα μονότονον, *διὰ τὴν σημερινὴν αἴσθησίν μας*, ὕφος, κάποτε ἴσως καὶ θηλυπρεπές. Ἐν πάσῃ περιπτώσει εἶνε γεγονός, ὅτι τὰ τριτημόρια καὶ τὰ τεταρτημόρια τοῦ τόνου, τὰ ὁποῖα ἱκανοποίουν ἴσως τὴν αἴσθησιν τῶν παλαιῶν, σήμερον ἀντιπροσωπεύουν διὰ τὴν μουσικήν μας αἴσθησιν *ἠχητικάς*, παραφώνους μόνον ἀξίας καὶ ὄχι *μουσικὰς* καὶ αἰσθητικάς. Πρὸς ἐνίσχυσιν τῶν ὅσων ὑποστηρίζω θὰ μοῦ ἐπιτραπῇ νὰ μεταφέρω ἐδῶ μερικὰ διαφωτιστικὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ

σπάθειαι τῆς ὁμάδος αὐτῆς τῶν μουσικῶν (ἐξ ὅσων διαβάζω εἰς ξένας κριτικάς) φαίνεται ὅτι ἀπέβησαν ἄκαρποι, καθότι πᾶν ὅ,τι ἔγινεν ἐπὶ τοῦ προκειμένου ἕως τώρα εἶνε τεχνητὸν καὶ δὲν ἀπορρέει ἀπὸ μίαν ἀνάγκην, τὴν ὁποίαν ἐδημιούργησε τὸ μουσικὸν αἴσθημα καὶ ἡ αἴσθησις τῆς ἀκοῆς.

τὴν μελέτην τὴν ὁποίαν προαναφέρει τοῦ κ. Γιαννίδη (Σταματιάδη), τοῦ ὁποίου ἐκτιμῶ τὴν σοφὴν καλλιτεχνικὴν διανοητικότητα. Κάμνει λόγον ὁ συγγραφεύς της εἰς ὡρισμένον σημεῖον περὶ τῆς χρήσεως τῶν κατωτέρων τοῦ ἡμιτονίου διαστημάτων εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικήν. Κάπου-κάπου, γράφει, ἀκούονται, βέβαια, μερικὲς ἐλαφρὲς παραφωνίες. Ἴσως κάποια λείψανα τῆς παλῃᾶς κλίμακος νὰ σῴζωνται στὸν *λάρυγγα* μερικῶν ψαλτῶν, *ἀλλὰ δὲν σῴζονται στὸ αὐτὶ τῶν ἀκροατῶν*. Καὶ ἡ μουσική, βέβαια, ἔδρα καὶ κριτήριο ἔχει τὴν ἀκοὴ καὶ ὄχι τὸν *λάρυγγα*. Ὅταν ἕνα διάστημα χαρακτηρίζεται ἀπ' τὴν ἀκοὴ ὡς παραφωνία, τὸ διάστημα ἐκεῖνο ἔπαψε νὰ ὑπάρχῃ στὴ μουσική, ἀδιάφορο ἂν κάποια φωνὴ ἠμπορῇ νὰ τὸ ἐκτελέσῃ. Μπορεῖ ἀκόμη μερικοὶ ψάλτες, ἀπὸ θεωρητικοὺς λόγους ὡδηγημένοι, νὰ προσπαθοῦν κάποτε τεχνητῶς νὰ κάμουν ἕνα τριτημόριο ἢ τεταρτημόριο τοῦ τόνου. Ὁ ἀκροατὴς ἕν' ἀπὸ τὰ δυὸ θὰ κάμῃ: ἢ ὁ φθόγγος θὰ εἶνε μέσα στὸ ὅριο τῆς ἀνοχῆς του, καὶ τότε θὰ τὸν συγχύσῃ μὲ τὸ γειτονικό του φθόγγο, ἢ θὰ εἶνε ἔξω ἀπὸ τὸ ὅριο, καὶ τότε θὰ τὸν χαρακτηρίσῃ ὡς παραφωνία. Στὴν πρώτη περίπτωση ἡ προσπάθεια εἶνε ἄσκοπη, στὴ δεύτερη, βλαβερή. Οἱ ψάλτες μας εἶνε πολὺ πίσω στὴ γενικὴ καλαισθησία. Ἀπορροφημένοι ἀπὸ τοὺς νεκροὺς κανόνες ποὺ μάθαν' ἀπὸ τὰ θεωρητικά, φαίνονται νὰ πιστεύουν πὼς σώνει νὰ ἐκτελοῦν πιστὰ καὶ τυπικὰ ἐκεῖνες τὶς παραγγελίες γιὰ νὰ προκύψῃ καλλιτεχνία. Καὶ ὅταν καμμιὰ φορὰ ἐκφράζωνται γραπτῶς ἀπάνω σ' αὐτὰ τὰ ζητήματα, βλέπει κανεὶς ὅτι κολακεύεται ἡ ἐθνική τους φιλοτιμία ἐπειδὴ ἡ μουσική μας τάχα ἔχει μικρότερες ὑποδιαιρέσεις τοῦ τόνου ἀπ' τὴν εὐρωπαϊκή. Ἡ αἴσθησή μας, λοιπόν, εἶνε πιὸ λεπτή, ἐνῷ τῶν ἄλλων εἶνε ἐκφυλισμένη, μόνο χοντρὰ πράματα μπορεῖ ν' ἀντιληφθῇ. Εἶνε ἀνίκανοι νὰ καταλάβουν ὅτι ἡ μουσικὴ καὶ κάθε καλλιτεχνία δὲν ἀποτελεῖται ἀπὸ στοιχεῖα ποὺ νὰ ἐκπληρώνουν

ὡρισμένες θεωρητικὲς ἀπαιτήσεις, παρὰ ἀπὸ στοιχεῖα ποὺ ἀνταποκρίνονται σὲ ὡρισμένη αἰσθητικὴ ἀνάγκη. Ἂν ἦταν ἀλλοιῶς, ἂν ἡ ἀξία τῆς μουσικῆς ἦταν ἐξαρτημένη ἀπ' τὸν βαθμὸ ποὺ θὰ ὑποδιαιρέσουμε τὰ διαστήματα, τότε, βέβαια, θὰ συνερχόταν ἕνα παγκόσμιο συνέδριο ἀπὸ μουσικοὺς γιὰ νὰ ἀποφασίσῃ τὴ διαίρεση τοῦ τόνου σὲ δέκα μέρη, ποὺ νὰ γίνῃ ἔτσι ἡ μουσικὴ τελειότερη.

Εἰς αὐτὰς τὰς πολυτίμους παρατηρήσεις προσθέτει ὁ Σταματιάδης προχωρῶν, ὡς συμπέρασμα ὅτι:

«Ἡ μουσικὴ ὡς φυσικὸ φαινόμενο ἔχει, βέβαια, ἀντικειμενικὴ ὑπόσταση, ἀλλὰ ἡ μουσικὴ ὡς τέχνη ἔχει μόνο ὑποκειμενικὴ ὑπόσταση καὶ παύει νὰ εἶνε μουσικὴ μόλις πάψῃ νὰ εἶνε σὲ στενὴ ἀνταπόκριση μὲ τὴν αἴσθησή μας.»

Εἶνε γεγονὸς ὅτι τὰ μικρότερα αὐτὰ τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα ἀρχίζουν νὰ ὑποχωροῦν καὶ νὰ ἐκλείπουν εἰς τὴν δημώδη μας μουσικήν, παράγοντα συχνὰ εἰς τὴν αἴσθησιν τῆς ἀκοῆς τὴν ἐντύπωσιν μιᾶς παραφωνίας, ἐκεῖνο δὲ τὸ ὁποῖον μένει εἶνε τὸ ὅτι τὰ τραγούδια ἀφίνουν νὰ ἀκουσθοῦν ἐνίοτε διαστήματα τὰ ὁποῖα δὲν εἶνε τὰ tempérés, τὰ βασιζόμενα εἰς τὰς δύο γνωστὰς κλίμακας, εἶνε δὲ γνωστὸν ὅτι σήμερον ξεχωρίζει κανεὶς π.χ. τὸ *ντὸ δίεσις* ἀπὸ τὸ *ρὲ ὕφεσις ἀκόμα καὶ εἰς αὐτὸ τὸ πιάνο*, ἀναλόγως τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖον ταῦτα παρουσιάζονται. Γράφει ὁ Σταματιάδης εἰς τὴν μελέτην του: «Σήμερα ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ψάλλεται στὴ φυσικὴ κλίμακα, τὰ δὲ παλαιὰ διαστήματα ὑπεχώρησαν πρὸ τῆς ἰσχυρᾶς ἐπιδράσεως τῆς φυσικῆς κλίμακος, ἡ ὁποία κυριαρχεῖ σήμερα στὴν αἴσθηση τοῦ πολιτισμένου ἀνθρώπου». Πραγματικότης εἶνε *ἡ φυσικὴ κλίμαξ*, ἡ δὲ ὑποδιαίρεσις τοῦ ἡμιτονίου δὲν ὑπάρχει πραγματικῶς σήμερον εἰς τὴν βυζαντινὴν καὶ εἰς τὴν δημώδη μουσικήν, ἀφοῦ ἀρχίζει νὰ μὴ ὑπάρχῃ ἢ δὲν ὑπάρχει πλέον *εἰς τὸ αὐτὶ* καὶ εἰς τὴν αἴσθησιν τῶν ἀκροατῶν, τὸ μόνον

δὲ φαινόμενον, τὸ ὁποῖον ἠμπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ὡς ἕνα λείψανον προγενεστέρας μορφῆς τῆς βυζαντινῆς κλίμακος—ὡς μᾶς λέγει ὁ Σταματιάδης—εἶνε αἱ *λεγομεναι ἕλξεις*, κάτι πρόσκαιροι δηλαδὴ μετακινήσεις τῶν φθόγγων πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ πρὸς τὰ κάτω, αἱ ὁποῖαι *δὲν σημειώνονται* καὶ ἑπομένως ὁ καθένας τὰς ἐκτελεῖ ὅπως θέλει καὶ εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικήν, καί, κατ' ἀναλογίαν, καὶ εἰς τὴν δημώδη, καὶ αἱ ὁποῖαι ἀποδίδονται τελείως *εἰς τὴν φυσικὴν κλίμακα*. [1]

Νομίζω ὅτι αὐτὴ εἶνε, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, ἡ ἀληθινὴ καὶ πραγματικὴ θέσις τοῦ ἀπὸ πολλῶν ἐτῶν μελετωμένου μουσικοῦ ζητήματος τῆς ὑπάρξεως διαστημάτων μικροτέρων τοῦ ἡμιτονίου εἰς τὴν δημώδη καὶ εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικήν.

***

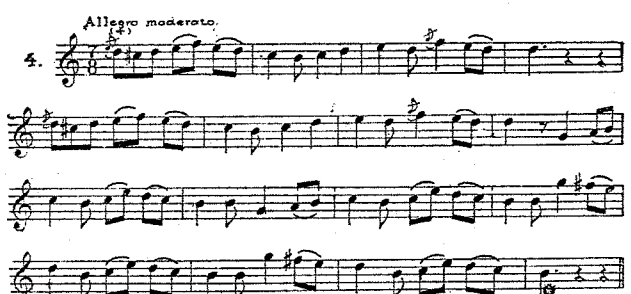
Ἡ ἑλληνικὴ λαϊκὴ μουσικὴ παρουσιάζει μεγάλην πρωτοτυπίαν καὶ ποικιλίαν εἰς τὸν σχηματισμὸν τῶν μέτρων καὶ εἰς τὴν ἔκφρασιν τῶν ρυθμῶν. Ἡ κατὰ παράδοσιν ἰσχύουσα θεωρία τῆς κατασκευῆς τῶν μέτρων τῆς μουσικῆς τῆς Δύσεως προσκρούει ἐνίοτε οὐσιωδῶς εἰς τοὺς κανόνας, εἰς τοὺς ὁποίους στηρίζεται ὁ σχηματισμὸς πολλῶν μέτρων εἰς τὴν

---

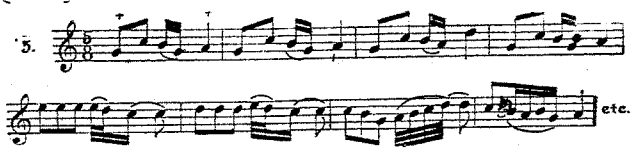
(1) Προσθέτει ἀκόμη ὁ κ. Σταματιάδης ὅτι—τὸ τριημιτόνιον διάστημα τὸ συναντώμενον εἰς τὴν συγκερασμένην κλίμακα (τὴν ἐλάσσονα) κάτι ἀφίνει τὸ ἀνικανοποίητον εἰς τὸ αὐτί, ἐνῷ εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν ἀκούεται μὲ τὴν φυσικήν του μορφὴν τῆς φυσικῆς κλίμακος.—«Ἂν δὲ καμμιὰ φορὰ συνέβαινε νὰ μπῇ μέσα στὴν ἐκκλησία μας τὸ ἁρμόνιο ὅπως εἶνε σήμερα, δηλαδὴ μὲ τὴ συγκερασμένη κλίμακα, αὐτὸ θαρρῶ θὰ γινόταν αἰτία νὰ ἀποκλεισθοῦν σιγὰ-σιγὰ αὐτοὶ οἱ ἦχοι ἀπὸ τὸ μουσικό μας σύστημα, ποὺ θὰ ἤτανε ζημία. Δι' αὐτὸ—ἐξακολουθεῖ ὁ κ. Στ.—«εἶνε καιρὸς ποὺ βρίσκεται στὴ μελέτη τὸ τεχνικὸ πρόβλημα νὰ κατασκευασθοῦν ὄργανα κατὰ τὴ φυσικὴ κλίμακα, ἀλλὰ κάποια λύση ἔχει βρεθῆ μόνο γιὰ τὸ ἁρμόνιο.»

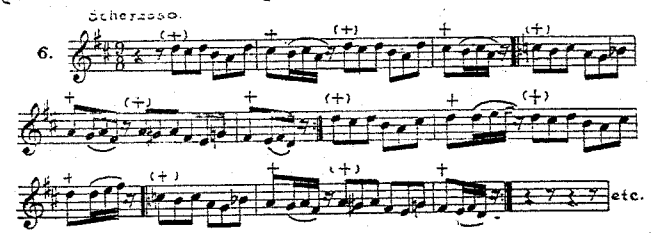
νεοελληνικὴν μουσικήν. Μελῳδίαι π.χ. συντεθειμέναι εἰς μέτρα $\frac{7}{8}$ καὶ $\frac{9}{8}$, μέτρα συχνὰ συναντώμενα εἰς τὴν δημώδη μουσικήν, θὰ ἦσαν ἱκαναὶ νὰ ἐμβάλουν εἰς μεγάλην ἀπορίαν τὸν ξένον θεωρητικόν. Ἰδίως ὁ τονισμὸς εἰς μερικὰ μέτρα εἰδικοῦ σχηματισμοῦ εἰς τὴν νεοελληνικὴν μουσικὴν θὰ παρουσίαζε δυσκολίας διὰ τὸν ξένον μελετητὴν καὶ τοῦτο διότι διὰ νὰ ἐννοηθῇ καλῶς ὅτι λέγεται cæsure μιᾶς φράσεως ἢ ἀρχιτεκτονικὴ μιᾶς μουσικῆς περιόδου εἰς τὰ πλεῖστα δημοτικὰ τραγούδια, θὰ ἔπρεπε πρὸ παντὸς ἄλλου νὰ *ᾐσθάνετο* κανεὶς αὐτὰ ὅπως τὰ αἰσθάνεται καὶ τὰ τραγουδεῖ ὁ λαός, ἀπὸ τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ὁποίου θὰ ὡδηγεῖτο διὰ νὰ εὕρῃ τὸν ἀκριβῆ τονισμόν. Ἐν ἐναντίᾳ περιπτώσει θὰ διέτρεχε τὸν κίνδυνον νὰ παραμορφώσῃ τὴν φράσιν καὶ νὰ ἀλλοιώσῃ τὴν μουσικὴν ἰδέαν. Εἶνε εὐνόητον, ὡς ἐκ τούτου, ὅτι καταλληλότεροι ὅλων τῶν ἄλλων διὰ τὴν κατανόησιν τῶν εἰδικῶν αὐτῶν λεπτομερειῶν, τὰς ὁποίας ἐξεθέσαμεν, θὰ ἦσαν οἱ Ἕλληνες θεωρητικοὶ συνθέται, οἱ ὁποῖοι ἔζησαν καὶ ἀνετράφησαν μὲ αὐτὴν τὴν μουσικήν.

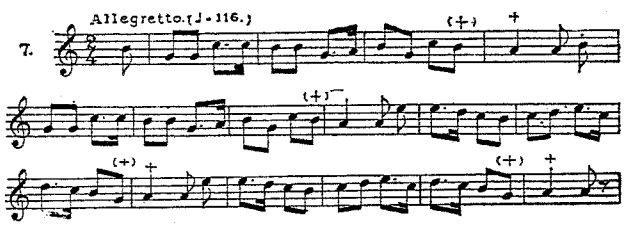
Παραθέτομεν τώρα μερικὰ δείγματα δημοτικῶν μελῳδιῶν χαρακτηριστικῶν διὰ τὴν πρωτοτυπίαν τῶν μέτρων των καὶ διὰ τὴν ποικιλίαν τοῦ ρυθμοῦ των καὶ τοῦ τονισμοῦ των.

4. Allegro moderato.

Εἰς τὴν ἀρχικὴν κίνησιν τῆς μελῳδίας αὐτῆς, ἡ ὁποία

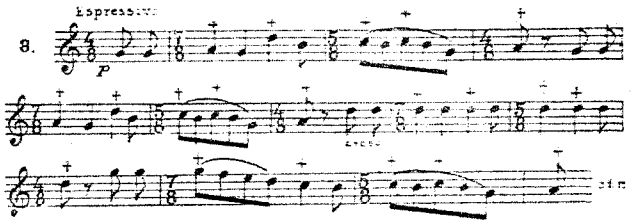
εἶνε ὁ γνωστὸς τραγουδιστὸς χορὸς Μαῦρο γεμενὶ, συντεθειμένος εἰς τὸ μέτρον τῶν $\frac{5}{8}$ (τὸ συχνότερον συναντώμενον εἰς τὴν δημώδη μουσικήν) τὰ κάτωθι τοῦ σημείου — τρία ὄγδοα, δυνατὸν νὰ γεννοῦν εἰς τὸν μὴ εἰδικὸν τὴν αἴσθησιν ἑνὸς τριήχου (triolet) ἐκτελουμένου διὰ μιᾶς κινήσεως τῆς χειρός, ὁπόταν ἡ μελῳδία θὰ ἔφαίνετο στηριζομένη εἰς τὸ μέτρον τῶν $\frac{3}{4}$. Συμφώνως ὅμως μὲ τὸ πνεῦμα τῆς δημώδους μουσικῆς καὶ τὰ ἑπτὰ ὄγδοα ἑκάστου μέτρου πρέπει νὰ εἶνε ἴσης διαρκείας. Ἑπομένως τοῦτο θὰ ἠδύνατο εὐκόλως νὰ ἀποδοθῇ ἂν ἡ μελῳδία ἐξετελεῖτο μὲ ἑπτὰ ἰσοχρόνους κινήσεις. Προτιμότερον ὅμως καὶ φυσικώτερον εἶνε νὰ ἐκτελεσθῇ εἰς τρεῖς κινήσεις, (εἰς μέτρον δηλαδὴ $\frac{3}{4}$), ἡ πρώτη τῶν ὁποίων θὰ εἶνε κατὰ ἕνα ὄγδοον μεγαλυτέρας διαρκείας τῶν ἄλλων.

5.

Ὁ ἀνωτέρω χαρακτηριστικὸς κρητικὸς χορός, συντεθειμένος εἰς μέτρον $\frac{5}{8}$, ἐκτελεῖται εἰς πέντε ἰσοχρόνους κινήσεις, ἑκάστη τῶν ὁποίων ἀναλογεῖ εἰς ἓν ὄγδοον. Ὁ τονισμὸς ἀκούεται εἰς τὸ πρῶτον μέρος τοῦ μέτρου (ἰσχυρότερον) καὶ εἰς τὰ τέταρτον (ὀλιγώτερον ἰσχυρόν) ἐκεῖ ὅπου εὑρίσκονται οἱ δύο σταυροί.

6. Scherzoso.

Ἡ ἀνωτέρω μελῳδία φαίνεται ὅτι θὰ ἦτο κανονικὸν

νὰ ἐξετελεῖτο εἰς τρεῖς κινήσεις (τρία ὄγδοα εἰς ἑκάστην κίνησιν), τῶν ὁποίων ἡ πρώτη καὶ ἡ δευτέρα, ἐκεῖ ποὺ φέρονται οἱ σταυροί, εἶνε τὰ ἰσχυρὰ μέρη τοῦ μέτρου. (Τὸ δεύτερον ἰσχυρότερον τοῦ πρώτου). Δὲν ἀποδίδεται ὅμως κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἀκριβῶς τὸ ρυθμικὸν πνεῦμά της. Ἂν δὲ ἦτο δυνατὸν θὰ ἦτο προτιμότερον πρὸς ἀπόδοσιν τοῦ χαρακτῆρός της νὰ ἐξετελεῖτο εἰς ἐννέα ἰσοχρόνους κινήσεις (ἓν ὄγδοον εἰς ἑκάστην κίνησιν). Τὰ ἰσχυρὰ τότε μέρη τοῦ μέτρου θὰ ἦσαν τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον. (Τὸ τέταρτον ἰσχυρότερον τοῦ πρώτου).

Ἡ ἀνωτέρω μελῳδία εἶνε ὁ γνωστὸς Πεντοζάλης, ἕνας ἀπὸ τοὺς πλέον χαρακτηριστικοὺς χορούς. Παρουσιάζει τὴν ἰδιορρυθμίαν ὅτι εἰς τὰς καταλήξεις τῶν φράσεων (ἐκεῖ ποὺ φέρεται ὁ ἐν παρενθέσει σταυρός) τονίζει αἰσθητῶς τὸ δευτερεῦον μέρος τοῦ ἀσθενοῦς μέρους τοῦ μέτρου τῶν $^2/_4$.

Συνήθεις εἰς τὴν νεοελληνικὴν δημώδη μουσικὴν εἶνε αἱ μελῳδίαι αἱ συντεθειμέναι εἰς δύο ἢ καὶ περισσότερα μέτρα, ὁ καθορισμὸς τῶν ὁποίων κατὰ πολὺ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἀκριβῆ αἴσθησιν τοῦ τονισμοῦ, τὸν ὁποῖον ζητεῖ ὁ λαὸς ὁ τραγουδῶν ἢ παίζων τὰς μελῳδίας αὐτάς. Ὁ τονισμὸς αὐτός, ὡς καὶ ἀνωτέρω εἶπα, ἀκολουθεῖ συχνὰ κανόνας ἀπομακρυνομένους ἀπὸ τὴν στερεοτυπίαν τοῦ τονιστικοῦ συστήματος τῆς μουσικῆς τῆς Δύσεως.

Ἰδοὺ παράδειγμα τοιαύτης μελῳδίας:

Διὰ νὰ ἀποδοθῇ ὁ ρυθμικὸς χαρακτὴρ τῆς ἀνωτέρω μελῳδίας εἶνε ἀνάγκη, ἂν τοῦτο ἦτο δυνατόν, αἱ συνοδεύουσαι αὐτὴν κινήσεις νὰ εἶνε κατὰ τὸν ἀριθμὸν ἀνάλογοι μὲ τὰ μέρη ἑνὸς ἑκάστου μέτρου, κάθε κίνησις δηλαδὴ νὰ ἀναλογῇ εἰς ἓν ὄγδοον. Τὰ ἰσχυρὰ μέρη τοῦ μέτρου εἶνε τὰ φέροντα ἕνα σταυρόν. (Ὁ δεύτερος σταυρὸς εἰς κάθε μέτρον σημειώνει τὸ μέρος τὸ ὀλιγώτερον ἰσχυρόν).

Εἶνε ἀνάγκη νὰ δηλώσω ὅτι αἱ ὑπ' ἀριθ. 6 καὶ 8 μελῳδίαι δὲν ἀνήκουν εἰς τὴν ἑλληνικὴν μουσικὴν λαογραφίαν. Τὰς ἐδανείσθην ἀπὸ δύο θεατρικὰ ἔργα τοῦ πρὸ πολλοῦ ἀποθανόντος Ἕλληνος κωμειδυλλιογράφου Δημητρίου Κόκκου, ὁ ὁποῖος εἶνε καὶ ὁ δημιουργός των, ἀποκλειστικῶς δὲ καὶ μόνον διὰ τὴν ρυθμικήν των πρωτοτυπίαν, τὰς παρουσιάζω δέ, ὄχι βέβαια ὡς δημώδεις μελῳδίας, ἀλλ' ὡς *δημοτικοφανεῖς* τοιαύτας. Ὁ Κόκκος δὲν ἐγνώριζε μουσικήν, ἡ ψυχή του ὅμως ἦτο ποτισμένη ἀπὸ τὴν λαϊκὴν μοῦσαν, μερικαὶ δέ, πολὺ εὐάριθμοι μελῳδίαι, συναντώμεναι εἰς τὰ ἔργα του, παρουσιάζουν μεγάλας ἀναλογίας μὲ τὰς λαϊκάς.

Κάμνω τὴν δήλωσιν αὐτὴν διὰ νὰ μὴ μὲ... λιθοβολήσουν οἱ αὐστηρῶς κρίνοντες τὰ τῆς μουσικῆς μας λαογραφίας.

Δὲν εἶνε βέβαια μικροῦ ἐνδιαφέροντος τὰ ἀνωτέρω παραδείγματα μελῳδιῶν (ὡς αἱ ὑπ' ἀρ. 6 καὶ 8), ἀσυνήθων, καὶ ὑπὸ ἔποψιν κατασκευῆς, μέτρων καὶ ὑπὸ ἔποψιν τονισμοῦ.

Ὅ,τι ἔχει νὰ παρατηρήσῃ κανεὶς εἶνε τὸ ὅτι αἱ μελῳδίαι αὐταὶ ἐνῷ φεύγουν ἀπὸ τὴν στερεοτυπίαν τῶν γνωστῶν μέτρων, εἰς τὸν ἀριθμὸν τῶν μερῶν καὶ εἰς τὸν τονισμόν, ἡ structure των ὅμως ὑπακούει εἰς νόμους ἀναλογίας καὶ συμμετρικῆς διαδοχῆς τονισμοῦ καὶ εἰδῶν μέτρων, ὡς ἀνέφερα καὶ ἀνωτέρω, καὶ ἑπομένως ἡ ἀρχιτεκτονική των εἶνε λογικὴ καὶ μαθηματικῶς ὀρθή(1).

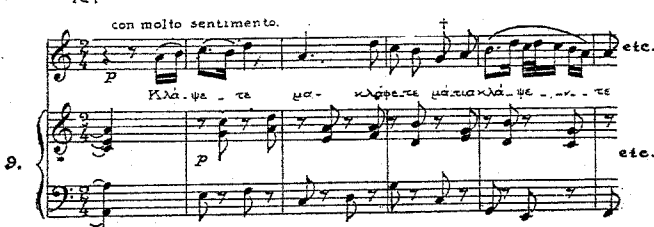
***

Τὰ δημώδη τραγούδια ἐπειδὴ στηρίζονται συχνά, ὡς εἶπα, εἰς κλίμακας, αἱ ὁποῖαι διαφέρουν ἀπὸ τὰς γνωστὰς τῆς μουσικῆς τῆς Δύσεως, εἶνε εὐνόητον ὅτι, προκειμένου νὰ συνοδευθοῦν ἀπὸ μίαν ἁρμονικὴν βάσιν, παρουσιάζουν κάποτε μεγάλας δυσκολίας δι' ἐκείνους κυρίως, οἱ ὁποῖοι δὲν ἔχουν εἰσδύσει ἐπαρκῶς εἰς τὸ πνεῦμά των. Διὰ τὸν λόγον αὐτὸν πολὺ ὀλίγη ἁρμονιστικὴ ἐργασία ἔγινεν ἕως τώρα, ὄχι δὲ καὶ καλή. Ἡ δυσκολία ἔγκειται εἰς τὸ νὰ μὴ νοθευθῇ διὰ τῆς ἐναρμονίσεως ὁ χαρακτὴρ τῆς μελῳδίας, εἰς τὰς πρωτοτύπους ἰδιότητας τῆς ὁποίας εἶνε ἀνάγκη νὰ ὑποταχθῇ ἡ ἁρμονία. Ὡς ἐκ τούτου χρειάζεται βαθεῖα εἴσδυσις εἰς

1) Ἔτυχε κάποτε νὰ ἀκούσω ὅτι μερικαὶ ἀπὸ τὰς μελῳδίας τοῦ Κόκκου ἐνθυμίζουν σερβικὰ λαϊκὰ τραγούδια, καὶ ὅτι εἶνε ἐνδεχόμενον νὰ εἶνε αὐταί... σερβικῆς προελεύσεως! Τοῦτο μοῦ δίδει ἀφορμὴν νὰ σημειώσω ἐδῶ, ὅτι, ὑπὸ τῶν μελετητῶν τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ γίνεται συχνὰ λόγος περὶ τῶν διαφόρων ἐπιδράσεων (σλαυικῶν, τουρκικῶν κ.λ.), τὰς ὁποίας ὑπέστη τοῦτο ἐν τῇ ἐξελίξει του κατὰ τὰς διαφόρους ἐποχάς, πρέπει δὲ νὰ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὅτι, προκειμένου περὶ τῆς λαϊκῆς μας μουσικῆς, εἰς τὰς πλείστας τῶν περιπτώσεων, ἡ ἐπίδρασις δὲν σημαίνει νοθείαν, καὶ ὅτι ἡ ἑλληνικὴ καλλιτεχνικὴ ἰδιοσυγκρασία, πᾶν τὸ εἰς τὴν λαϊκὴν ἔμπνευσιν εἰσχωρῆσαν ξένον μουσικὸν στοιχεῖον, τὸ ὑπέταξεν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον εἰς αὐτὴν καὶ τὸ ἀφωμοίωσε μὲ τὸ πνεῦμά της.

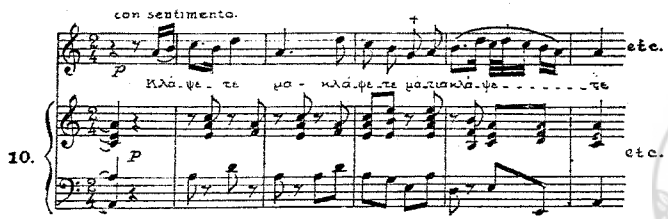
τὸ πνεῦμα καὶ εἰς τὸ αἴσθημα τοῦ δημιουργοῦ λαοῦ ἄνευ τῆς ὁποίας ριψοκινδυνεύει κανεὶς νὰ παρερμηνεύσῃ τὴν ἔννοιαν τῶν μελῳδιῶν του, ὡς πολὺ συχνὰ συμβαίνει. Ἐπὶ παραδείγματι εἰς μίαν δημώδη μελῳδίαν στηριζομένην εἰς τὴν ὑποδώριον κλίμακα (ἡ ὁποία εἶνε, ὡς εἶπα, ἡ ἔλάσσων τῆς μουσικῆς τῆς Δύσεως μὲ τὴν ἑβδόμην βαθμίδα ἀπέχουσαν ἕνα τόνον ἀπὸ τὴν τονικήν), συχνά, καὶ ἰδιαιτέρως διὰ τὸν ξένον ἁρμονιστήν, ὁ ὁποῖος δὲν ἔχει εἰσδύσει ἐπαρκῶς εἰς τὸ λαϊκὸν αἴσθημα, εἶνε δυσδιάκριτος ἡ ἑβδόμη βαθμὶς (sensible) ἢ δύσκολος εἰς αὐτὸν ἡ ἐναρμόνισίς της μὲ τὰ γνωστὰ καὶ συνήθη μέσα, εἶνε δυνατὸν δέ, ὡς ἐκ τῆς ξένης καὶ ἐσφαλμένης ἁρμονικῆς βάσεως μὲ τὴν ὁποίαν ἠμπορεῖ νὰ τὴν συνοδεύσῃ, νὰ προσλάβῃ ὁλωσδιόλου ἄλλην ἔκφρασιν καὶ νὰ ἀλλοιώσῃ ριζικῶς τὴν ἔννοιαν τῆς μελῳδίας.

Ὁ διαπρεπὴς Γάλλος θεωρητικός, L. A. Bourgault-Ducoudray, εἰς τὴν συλλογήν του τῶν ἑλληνικῶν μελῳδιῶν, τὴν ὁποίαν ἀνωτέρω ἀνέφερα, μᾶς δίδει κάποτε δείγματα βαθείας θεωρητικῆς μορφώσεως εἰς τὴν ἐναρμόνισιν πολλῶν ἐκ τῶν μελῳδιῶν αὐτῶν. Ἀλλὰ καὶ ὁ θεωρητικὸς οὗτος δὲν ἠδυνήθη, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, νὰ ἀποφύγῃ τὴν παρερμηνείαν περὶ τῆς ὁποίας προεῖπα εἰς μερικὰς ἀπὸ τὰς μελῳδίας ποὺ ἐνηρμόνισεν.



Ἡ ἀρχικὴ φράσις τῆς μελῳδίας αὐτῆς τῆς συλλογῆς τοῦ Ντυκουντραί, εἰς τὸν ἔχοντα βαθὺ τὸ αἴσθημα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, στηρίζεται ἐξ ὁλοκλήρου εἰς τὴν ὑπο-

δώριον κλίμακα τοῦ *λά*. Ἀλλ' ὁ Γάλλος ἁρμονιστὴς φεύγει ἀπὸ τὴν τονικότητα τοῦ *λά*, εἰς τὸ τέταρτον δὲ μέτρον (ὅπου φέρεται ὁ σταυρός), ἐκεῖνο τὸ *σὸλ* φυσικόν, τὸ ὁποῖον εἶνε ἡ ἑβδόμη βαθμὶς τοῦ *λά*, χάνει, ὅπως εἶνε ἐνηρμονισμένον, ὅλον του τὸν χαρακτῆρα καὶ τὴν ἔκφρασίν του, ὡς ἐκ τούτου δὲ ἀλλοιοῦται καὶ καταστρέφεται ἡ ἀληθὴς ἔννοια τῆς μελῳδίας.

Ἰδοὺ τώρα ποίαν ἁρμονικὴν βάσιν νομίζω ὅτι θὰ ἐζήτει τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ τῆς μελῳδίας διὰ νὰ εἶνε αὕτη φυσικῶς συνδεδεμένη μὲ τὸ νόημα τῆς μελῳδίας.

Εἰς τὸ τέταρτον μέτρον, τὸ σόλ, τὸ ὁποῖον φέρει ἄνωθεν τὸν σταυρόν, δὲν χάνει, οὕτω ἐνηρμονισμένον, τὸν χαρακτῆρα μιᾶς ἑβδόμης βαθμίδος, ἐν γένει δὲ ὅλη ἡ φράσις βασίζεται εἰς τὴν ὑποδωρικὴν τονικότητα τοῦ λά(1).

1) Τὸ νὰ μὴ κατώρθωσαν ἕως τώρα νὰ εἰσδύσουν εἰς τὸ πνεῦμα τοῦ δημοτικοῦ μας τραγουδιοῦ οἱ ξένοι ἐναρμονισταί, εἶνε πρᾶγμα εὐεξήγητον. Παραδοξότατον ὅμως εἶνε, ταὐτοχρόνως δὲ καὶ θλιβερόν, τὸ ὅτι καὶ οἱ Ἕλληνες συνθέται δὲν παρουσίασαν μέχρι τοῦδε καμμίαν ἀξίαν λόγου ἐργασίαν ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐναρμόνισιν τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, φαίνεται δὲ ὅτι οὗτοι οὐδέποτε ἐμελέτησαν σοβαρῶς τὸ *ζήτημα* τῆς ἑλληνικῆς ἁρμονίας, τὸ δὲ *ἐναρμονιστικὸν* ἔργον των, ἀπὸ ἑλληνικῆς ἀπόψεως, εἶνε ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον δυστυχῶς ἔξω ἀπὸ τὸν χαρακτῆρα καὶ ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς ἑλληνικῆς μελῳδίας καὶ ἐντελῶς λανθασμένον, ὡς θὰ προσπαθήσω νὰ ἀποδείξω εἰς εἰδικὴν μελέτην περὶ τῆς ἑλληνικῆς ἁρμονίας εἰς τὸ μέλλον.

* * *

Πολλὰ ἀπὸ τὰ δημώδη τραγούδια ᾄδονται καὶ χορεύονται συγχρόνως, τόσον δὲ στενὰ συνδέονται εἰς τὴν λαϊκὴν μοῦσαν αἱ τοιοῦτου χαρακτῆρος μελῳδίαι, ὥστε γεννοῦν τὴν σκέψιν ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ σύλληψις εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ δημιουργοῦ λαοῦ εἶνε τρισυπόστατος, εἶνε δηλαδὴ ποίησις, μουσικὴ καὶ ὄρχησις.

Οἱ ἑλληνικοὶ χοροί, εἴτε συνοδευόμενοι ἀπὸ τὸ τραγοῦδι, εἴτε ἀπὸ τὰ ὄργανα, παρουσιάζουν μέγιστον καὶ πρωτότυπον μελῳδικὸν καὶ ρυθμικὸν πλοῦτον. Φέρουν συνήθως, ὡς ὅλοι γνωρίζομεν, τὸ ὄνομα τοῦ τόπου ὅπου ὁ λαὸς τοὺς ἐνεπνεύσθη τὸ πρῶτον, ὡς *Κουλουριώτικος*, *Σαμιώτικος* (τῶν νήσων Κούλουρης καὶ Σάμου κ.λ.), ἄλλοτε τὸ ὄνομα ὡρισμένης κατηγορίας ἀνθρώπων ἢ ὡρισμένου ἐπαγγέλματος, ὡς *κλέφτικος* (τῶν κλεφτῶν) *χασάπικος* (1) τῶν κρεοπωλῶν, ἄλλοτε καὶ ἄλλα ποικίλα ὀνόματα.

Ὁ συνηθέστερος καὶ ὁ πλέον διαδεδομένος εἶνε ὁ *συρτός*, χαρακτηριστικὸς διὰ τὴν σεμνότητα καὶ ἁρμονικότητα τῶν κινήσεών του, παρουσιάζων κάποιαν ἀναλογίαν μὲ ἕνα χορὸν Ὁμηρικῆς παραδόσεως, χορευόμενος δὲ (ὅπως ἄλλω-

1) Ὁ *χασάπικος* κατάγεται ἴσως ἀπὸ τὸν *Μακελλαρικόν*, παλαιὸν βυζαντινὸν παντομιμικὸν χορόν, περὶ τοῦ ὁποίου ὁ ἱστορικὸς Κ. Ν. Σάθας εἰς τὸ περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν ἱστορικὸν δοκίμιόν του γράφει. «Ὁ *Μακελλαρικός*, διατηρηθεὶς μέχρι τῆς ἐνεστώσης ἑκατονταετηρίδος παρὰ τῇ συντεχνίᾳ τῶν βυζαντινῶν κρεοπωλῶν, περιεγράφη λεπτομερῶς ὑπὸ τῆς ἑλληνίδος κυρίας Chenier (μητρὸς τοῦ περιφήμου Γάλλου ποιητοῦ) ἥτις, καίπερ ἀγνοοῦσα τὴν ἐπὶ τῶν Βυζαντινῶν ὕπαρξιν τοῦ αὐτοῦ χοροῦ, οὐδὲν ἧττον μετ' ὀξυδερκείας ἀνεγνώρισε τὴν ἀρχαιότητα αὐτοῦ καὶ πειστικῶς ἰσχυρίσθη ὅτι ἐν τούτῳ διεδραματίζετο ἡ κατὰ Δαρείου ἐκστρατεία τοῦ Ἀλεξάνδρου».

στε καὶ οἱ περισσότεροι ἑλληνικοὶ χοροὶ ὁμαδικῶς ἀπὸ πολλοὺς χωρικοὺς ἢ χωρικάς, μὲ ἕνα πάντοτε *πρωταγωνιστὴν* τοῦ χοροῦ, τὸν ὁποῖον ἀντικαθιστοῦν, ἂν θέλουν, διαδοχικῶς ὅλοι οἱ ἄλλοι χορευταί.

Οἱ ἑλληνικοὶ χοροὶ συνοδεύονται εἰς τὴν ἐκτέλεσιν ἀπὸ ὡρισμένα ὄργανα, ὡς ὅλοι γνωρίζομεν. Ἄλλοτε ἁπλῶς ἀπὸ μίαν *πίπιζαν* καὶ ἕνα *νταοῦλι*, ἄλλοτε ἀπὸ ἕνα σύνολον ὀργάνων, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν μίαν μικρὰν χαρακτηριστικὴν καὶ τυπικὴν ὀρχήστραν, δηλαδὴ βιολί, κλαρίνο, μπουζοῦκι, σαντοῦρι, τὸ τελευταῖον τοῦτο χαρακτηριστικὸν ἀνατολίτικον ὄργανον παιζόμενον μὲ εἰδικὰ πλῆκτρα.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς τραγουδιστοὺς αὐτοὺς χοροὺς εἶνε ἄξιοι ὅλως ἰδιαιτέρου ἐνδιαφέροντος διὰ τὴν χαρακτηριστικὴν λεπτομέρειαν, τὴν ὁποίαν παρουσιάζουν, ὅτι οἱ στίχοι των εἶνε συντεθειμένοι ἄλλοτε ἐπὶ ὡρισμένου θέματος, ἱστορικοῦ χαρακτῆρος, ὅπως *ὁ χορὸς τοῦ Ζαλόγγου*, ἄλλοτε ἐπὶ ἐρωτικοῦ θέματος, ὅπως ὁ *Μπάλος*, καὶ ἄλλοτε μιμοῦνται κάποιαν πρᾶξιν ἢ κάποιαν σκηνὴν ἀπὸ τὴν καθημερινὴν ζωήν, ὅπως ἡ *Τράτα*.

Λαογραφικῶς ὁ χορὸς τοῦ Ζαλόγγου δὲν ἠμπορεῖ νὰ καταταχθῇ εἰς τοὺς τραγουδιστοὺς χοροὺς λαϊκῆς καθαρῶς ἐμπνεύσεως, καθότι, ὡς ποίησις καὶ ὡς μουσική, φαίνεται μᾶλλον ὡς κατ' ἀπομίμησιν κατασκευαστός. Ἐπειδὴ ὅμως συναντᾶται μὲ τὸ λαϊκὸν πνεῦμα καὶ δὲν στερεῖται βεβαίως καλλιτεχνικῆς ἀξίας, δὲν θεωροῦμεν ἄσκοπον νὰ τὸν ἀναφέρωμεν.

Ὁ χορός, λοιπόν, τοῦ Ζαλόγγου, εἶνε ἕνας τραγικὸς χορὸς τὸν ὁποῖον—ὅπως τοὐλάχιστον μᾶς λέγουν οἱ στίχοι ποὺ τὸν συνοδεύουν—ἐχόρευσαν αἱ ἡρωϊκαὶ Σουλιώτισσαι, εὑρισκόμεναι εἰς τὴν σκληρὰν ἀνάγκην νὰ παραδοθοῦν εἰς τοὺς κατακτητὰς Τούρκους. Εἰς τὴν ἄκραν ἑνὸς κρημνοῦ, κρατούμεναι ἀπὸ τὰ χέρια καὶ σχηματίζουσαι μίαν μεγάλην ἅλυσον, ἐτραγουδοῦσαν χορεύουσαι ἕνα θλιβερὸν καὶ

συγκινητικὸν τραγοῦδι, ποὺ ἀποχωρετοῦσε τὸν κόσμον, τὴν ζωὴν καὶ τὴν δυστυχισμένην πατρίδα. Ὅταν δὲ ἡ πρώτη τῆς ὅλης σειρᾶς ἔφθανεν εἰς τὰ χείλη τοῦ κρημνοῦ, ἅπεσπᾶτο ἀπὸ τὰς ἄλλας καὶ ἐρρίπτετο εἰς τὸ κενόν. τὸ ἴδιον δὲ ἔκαμναν μὲ τὴν σειράν των καὶ αἱ λοιπαί, προτιμοῦσαι τὸν φρικτὸν μέν, ἀλλ' ἡρωϊκὸν καὶ ἔνδοξον αὐτὸν θάνατον, ἀπὸ τὴν ἐντροπὴν καὶ τὴν ἀτιμίαν νὰ παραδοθοῦν εἰς τοὺς Τούρκους.

Ὁ Μπάλος χορεύεται ἀπὸ ἕνα ζεῦγος χορευτῶν ἀμφοτέρων τῶν φύλων. Ἡ ἐρωτικὴ ἔξις εἶνε ἡ βάσις τῆς ὑποθέσεώς του περὶ τὴν ὁποίαν ἐκτυλίσσεται, καὶ ἀναφέρω τὴν λέξιν *ὑπόθεσις* καθότι πρόκειται σχεδὸν περὶ μιᾶς μικρᾶς—πῶς νὰ εἰπῶ;—σκηνικῆς ἐκτελέσεως ἀπὸ τὴν ὁποίαν δὲν λείπει οὔτε ἡ δρᾶσις οὔτε ἡ μιμική.

Ὁ χορευτὴς νέος, κατὰ τὴν διάρκειαν τοῦ χοροῦ ἐκφράζει τὴν ἐρωτικήν του διάθεσιν πρὸς τὴν νεαρὰν κόρην, ἡ ὁποία μὲ χάριν ξεγλιστρᾷ ἀπὸ τὰς ἀθώας ἐπιθέσεις του χωρὶς νὰ παραλείπῃ ἐν τῷ μεταξύ, μὲ κάποιαν δόσιν γυναικείας φιλαρεσκείας καὶ πονηρίας, νὰ μεταχειρισθῇ ὅσα τεχνικὰ μέσα ἐχάρισεν ὁ Θεὸς εἰς τὸ αἰώνιον θῆλυ διὰ νὰ σαγηνεύσῃ ὅσον τὸ δυνατὸν περισσότερον τὸν ἄνδρα.

Ἡ μουσική, ποικίλλουσα, ἀναλόγως τῆς ψυχολογικῆς θέσεως τοῦ χοροῦ, εἶνε ἄλλοτε τερπνή, ἄλλοτε ἐκφραστικὴ καὶ γεμάτη ἀπὸ μίαν λεπτὴν αἰσθηματικότητα.

Ἡ σκηνὴ γενικῶς εἶνε χαριτωμένη, οὐδέποτε δὲ καθ' ὅλην τὴν διάρκειαν τοῦ χοροῦ, οὐδ' ἡ παραμικρὰ τραχεῖα ἢ δυσαρμονικὴ κίνησις ἐκ μέρους τῶν χορευτῶν δὲν ἀσχημίζει τὴν ὡραίαν εἰκόνα, τῆς ὁποίας τὸ ἰδιαίτερον χαρακτηριστικὸν εἶνε πάντοτε ἡ σεμνότης καὶ ἡ χάρις.

Ἡ Τράτα εἶνε ἕνας ψαράδικος χορός, κατὰ τὸν ὁποῖον οἱ χορευταὶ ἢ αἱ χορεύτριαι, κρατούμεναι ἀπὸ τὰ χέρια κατ' ἰδιαίτερον σταυρωτὸν τρόπον, μιμοῦνται τὴν κίνησιν τῶν ψαράδων κατὰ τὴν ὥραν ποὺ τραβοῦν τὴν τράτα.

Ἡ μουσική των, μὲ τὴν μονότονον, ἀλλὰ χαρακτηριστικὴν κίνησίν της, ἐμψυχώνει θαυμασίως τὴν σκηνήν.

Ὁ περίεργος αὐτὸς χορός, τακτικῶς κατ' ἔτος καὶ κατὰ τὰς ἡμέρας τοῦ Πάσχα, χορεύεται μὲ ἰδιαιτέραν τέχνην καὶ χάριν εἰς τὰ Μέγαρα ἀπὸ τὰς χωρικὰς τοῦ τόπου.

***

Ὅλως ἰδιαιτέραν ἔκφρασιν ἔχουν εἰς τὴν ἑλληνικὴν μουσικὴν λαογραφίαν καὶ αἱ μελῳδίαι αἱ ἐμπνευσμέναι ἀπὸ τὸν ἦχον καὶ ἀπὸ τὸν χαρακτῆρα τῆς φλογέρας. Ἡ φλογέρα εἶνε ὁ πιστὸς σύντροφος τοῦ τσομπάνη ποὺ συνοδεύει τὸ ποίμνιον εἰς τὰ βουνά. Οὗτος, καθισμένος κοντὰ εἰς τὰς σκιερὰς πηγὰς ἢ κάτω ἀπὸ τὰ πεῦκα, παίζει καὶ τραγουδεῖ συνήθως διαδοχικῶς, τὸ δὲ τραγοῦδι του μιμεῖται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τὸ γεμᾶτον ἀπὸ μελῳδικὰς διανθίσεις, δυσκολωτάτης διὰ τὴν φωνὴν ἐκτελέσεως, ὕφος τῆς φλογέρας. Ἡ φλογέρα, ἠμπορεῖ νὰ εἰπῇ κανείς, εἶνε σχεδὸν ἕνα σύμβολον τῆς νεοελληνικῆς λαϊκῆς μουσικῆς. Αἱ μελῳδίαι της ἐνθυμίζουν τὸν μορμορυσμὸν τῶν πηγῶν, τὴν μουσικὴν τοῦ ζεφύρου καὶ τὸ τραγοῦδι τῶν πουλιῶν. Μὲ τὴν φλογέραν ἐπαναζῇ ὁ Πᾶν εἰς τὰς κορυφὰς τῶν βουνῶν.

Ἄλλη ἐπίσης κατηγορία τραγουδιῶν εἶνε καὶ τὰ *ἁρματολικὰ* καὶ τὰ *κλέφτικα*, τὰ ὁποῖα ἔχουν κάποτε ἕνα ἐλεγειακὸν μεγαλεῖον καὶ τῶν ὁποίων ἡ ποίησις εἶνε μεγίστης ἱστορικῆς σημασίας, διερμηνεύουσα τὴν ἀπὸ τῆς πτώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἡρωϊκὴν ἀντίστασιν κατὰ τοῦ τουρκικοῦ ζυγοῦ καὶ τὴν διατήρησιν τῶν μεγάλων πατριωτικῶν ἰδεωδῶν τῆς ἑλληνικῆς φυλῆς.

Ἐπίσης ἐκφραστικώτατα εἶνε καὶ τὰ *μοιρολόγια*, τῶν ὁποίων ἡ μουσικὴ στρέφει ἄθελα τὸ πνεῦμα πρὸς τὰς ἀρχαίας νεκρικὰς πομπάς, καὶ ἄλλα.

Ἕνα ἰδιαίτερον cachet καὶ μίαν ἰδιαιτέραν χάριν ἔχουν

συχνὰ ἐπίσης καὶ τὰ *νησιώτικα* τραγούδια καὶ οἱ νησιώτικοι χοροί, καθὼς ὁ Πεντοζάλης, κρητικὸς αὐτὸς χορός, γεμάτος ἀπὸ ζωηρὰν κίνησιν, ὁ χαριέστατος Μπάλος, ὁ ὁποῖος φαίνεται ὅτι δὲν εἶνε ἀπηλλαγμένος ξενικῆς ἐπιδράσεως, ἡ Τρίτα κ.λ.

Εἰς τὴν κατηγορίαν τῶν ἰδιορρυθμοτέρων νησιώτικων τραγουδιῶν καὶ χορῶν, τῶν στενῶς συνδεδεμένων μὲ τὸν χαρακτῆρα τοῦ τόπου εἰς τὸν ὁποῖον ἐδημιουργήθησαν, εἶνε τὰ κρητικὰ τραγούδια καὶ οἱ κρητικοὶ χοροί.

Τὰ εἴδη τῶν κρητικῶν τραγουδιῶν εἶνε *πολλά*, φέροντα δὲ διαφόρους τίτλους, ὡς ἡρωϊκά, πολεμικά, τοῦ γάμου, ἐρωτικά, τοῦ χοροῦ, δίστιχα τῆς λύρας, παρατσάφαρα, μαντινέδες κ.λ. Διακρίνονται μεταξὺ αὐτῶν τὰ τραγούδια τὰ λεγόμενα *τῆς τάβλας*, τὰ ἐπιτραπέζια δηλαδή, τὰ ὁποῖα ᾄδονται κατὰ τὴν διάρκειαν τῶν κρητικῶν γάμων, εἰς τὸ τέλος τοῦ γαμηλίου γεύματος, κατὰ περίεργον δὲ τρόπον. Ἀρχίζει ἕνας τὸ τραγοῦδι, τὸν ὁποῖον ἀκολουθοῦν ὅλοι οἱ καθήμενοι πρὸς τὴν μίαν πλευρὰν τῆς τραπέζης. Ὅταν δὲ οὗτοι τελειώσουν, συνεχίζουν τὸ τραγοῦδι οἱ καθήμενοι εἰς τὴν ἀντίθετον πλευράν.

Ἡ μουσικὴ τῶν τραγουδιῶν αὐτῶν, τὰ ὁποῖα οἱ Κρητικοὶ ἐκτιμοῦν ὡς λείψανα προγονικά, διακρίνονται διὰ τὸ ἀνδροπρεπές των ὕφος καὶ διὰ τὴν σεμνήν των χάριν.

Πολλὰ καὶ ποικίλα τραγούδια ᾄδονται κατὰ τὴν διάρκειαν τῶν κρητικῶν ἀραβώνων καὶ τῶν περιφήμων κρητικῶν γάμων, τὰ ὁποῖα εἶνε ἄξια ἰδιαιτέρου ἐνδιαφέροντος διὰ τὸν πλοῦτόν των καὶ διὰ τὴν γραφικότητά των. Μεταξὺ δὲ αὐτῶν ἀκούονται ἐνίοτε καὶ μερικὰ συντεθειμένα ἐπὶ εὐτραπέλων καὶ μὲ πνεῦμα ἀστειότητος συντεταγμένων στίχων, τὰ ὁποῖα ὁ κρητικὸς λαὸς ἀρέσκεται ἐξαιρετικῶς νὰ ἀκούῃ.

Μία χαρακτηριστικὴ λεπτομέρεια μερικῶν κρητικῶν μελῳδιῶν εἶνε ὅτι συναντῶνται συντεθειμέναι εἰς τὸ ἀσύνηθες μέτρον τῶν $^5/_8$, ἐπίσης δὲ τὸ ὅτι ἐνίοτε εἶνε μικροτάτων διαστάσεων, ἐπαναλαμβανόμεναι ἀπὸ τὸν τραγουδιστὴν συνεχῶς

καὶ ἐπὶ πολύ. Ὁ Γάλλος συγγραφεὺς Μ. Μπουρκελώ, ἐπισκεφθεὶς τὴν Κρήτην τῷ 1861, γράφει, ὑπὸ τὴν ἐντύπωσιν τῆς ἀκροάσεως μιᾶς τοιαύτης μελῳδίας: «Ὁ σκοπός της εἶνε μικρότατος, *ἀλλὰ* τὸν ἐπαναλαμβάνουν ἀτελευτήτως, εἰς τρόπον ὥστε εὐκόλα ἠδυνήθην νὰ τὸν μάθω καὶ νὰ τὸν σημειώσω.» Ἄξιοι ὅμως νὰ ἐλκύσουν εἰς μέγαν βαθμὸν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ μελετητοῦ εἶνε οἱ κρητικοὶ χοροί, τοὺς ὁποίους λατρεύει ὁ κρητικὸς λαὸς καὶ οἱ ὁποῖοι ἀντιπροσωπεύουν τὴν συνηθεστέραν ψυχαγωγίαν καὶ διασκέδασίν του. Οἱ χαρακτηριστικώτεροι κρητικοὶ χοροὶ εἶνε οἱ φέροντες ἡρωϊκὸν καὶ πολεμικὸν χαρακτῆρα, ὅπως ὁ *Πυρρίχιος χορός*, τὸν ὁποῖον μὲ ἰδιαίτερον ἐνθουσιασμὸν χορεύει ὁ λαός.

Ὁ Πυρρίχιος ἐπακολουθεῖ συνήθως τὰ τραγούδια τῆς τάβλας, εἰς τὸ τέλος τῶν γαμηλίων γευμάτων, θεωρεῖται δὲ ὁ χορὸς οὗτος ὑπὸ τῶν Κρητικῶν ὡς ἐντελῶς ἀρχαία κληρονομία. Πραγματικῶς δὲ εἶνε ἀξία πολλῆς προσοχῆς ἡ σχέσις τὴν ὁποίαν παρουσιάζει μὲ τὸν ὁμηρικὸν πυρρίχιον, ὑπὸ θεαματικὴν τοὐλάχιστον ἔποψιν.

Δίδομεν, ἐν συνόψει, μίαν εἰκόνα τοῦ συγχρόνου κρητικοῦ πυρριχίου καὶ τοῦ περιγραφομένου ἀπὸ τὸν Ὅμηρον, πρὸς πιστοποίησιν τῶν ὅσων λέγομεν.

Εἰς τὸν κρητικὸν Πυρρίχιον σχηματίζεται κύκλος ἀπὸ χορευτὰς ἀμφοτέρων τῶν φύλων, εἰς τὸν ὁποῖον λαμβάνουν μέρος καὶ γέροντες, ἐνίοτε δὲ καὶ αὐτὸς ὁ ἱερεύς. Ὁ παίζων τὴν λύραν (1) λυρῳδός, καλούμενος *λυραντζῆς*, ἵσταται εἰς τὸ μέσον. (2)

(1) Ἡ λύρα εἶνε τὸ κατ' ἐξοχὴν τοπικὸν κρητικὸν ὄργανον. Εἶνε ἕνα εἶδος βιολιοῦ μὲ τρεῖς χορδάς, παιζόμενον ἐπὶ τῶν γονάτων, μὲ ἰδιαιτέραν κίνησιν τοῦ τόξου, διὰ πλαγίας δὲ ἐπαφῆς τῶν δακτύλων τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς ἐπὶ τῶν χορδῶν καὶ ὄχι διὰ πιέσεως αὐτῶν ἐκ τῶν ἄνω, ὅπως εἰς τὸ βιολί.

(2) Ἐκ τῆς ἱστορίας τῶν Σφακιῶν ὑπὸ Γ. Παπαδοπετράκη.

Ὁ κύκλος ἔχει δύο ἄκρα. Οἱ δύο τῶν δεξιῶν, ἄνδρες ἢ γυναῖκες ἢ ἀνάμικτοι, ἄρχοντα πρῶτα τοῦ χοροῦ, μὲ τὸν λυραντζῆν εἰς τὸ μέσον. Ἀμοῦ χορέψουν ἱκανῶς οἱ δύο, ἐγκαταλείπει ὁ τελευταῖος ἀκόλουθος τὴν ἀριστερὴν ἄκραν καὶ προτάσσεται τῷ πρώτῳ χορεύοντι γινόμενος πρῶτος, καὶ ὁ πρῶτος γίνεται νῦν δεύτερος, ὁ δὲ πρώην δεύτερος παύει μὲν χορεύων *ἀλλ'* ἀκολουθεῖ τὸν κύκλον κλπ.

Ἰδοὺ τώρα καὶ ἡ περιγραφὴ τοῦ Πυρριχίου ἀπὸ τὸν Ὅμηρον (Σ.Γ.στ. 590). «Αἱ παρθένοι ἐχόρευον τὸν Πυρρίχιον χορὸν ἐστολισμέναι μὲ ὡραίους στεφάνους καὶ μὲ λινᾶ ἱμάτια, οἱ δὲ νέοι εἶχον κρεμαμένας χρυσᾶς μαχαίρας δι' ἀργυροειδῶν ταινιῶν, καὶ κρατοῦντες τὰς ἀλλήλων χεῖρας ἔτρεχον κυκλοτερῶς καὶ λίαν ἐλαφρῶς ὡς ὁ τροχὸς τοῦ κεραμέως. Ἄλλοτε δὲ πάλιν ἵσταντο κατὰ στίχους ἀντιμέτωποι. Ἐν τῷ μεταξὺ δὲ αὐτῶν ἱστάμενος ὁ ἀοιδὸς ἐτραγῴδει συνάμα καὶ ἔπαιζε τὴν φόρμιγγά του. Οὕτως, ἀρχομένου τοῦ ἀοιδοῦ, προσήρχοντο ἀνὰ δύο οἱ χορευταὶ ἐν τῷ μέσῳ καὶ ἐχόρευον».

Εἶνε καταφανής, νομίζομεν, ἡ ἀναλογία τῶν δύο Πυρριχίων, πιστοποιοῦσα διὰ τὸ πνεῦμα ἑνότητος καὶ συνοχῆς τῶν δύο ἀπομεμακρυσμένων ἀπ' ἀλλήλας ἐποχῶν.

Παρελείψαμεν δὲ νὰ ἀναφέρωμεν ὅτι, ὅπως εἰς τὸν Ὁμηρικὸν Πυρρίχιον οἱ νέοι ἐχόρευον ἔχοντες κρεμαμένας χρυσᾶς μαχαίρας, ἤτοι ἦσαν ὡπλισμένοι, κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον καὶ εἰς τὸν κρητικὸν Πυρρίχιον οἱ ἄνδρες φέρουν ὅπλα, ἐν γένει δὲ εἰς κάθε χορὸν οἱ Κρητικοὶ θεωροῦν ὡς ἐντροπὴν νὰ χορεύουν ἄοπλοι, τιμὴν δὲ τὸ νὰ φέρουν ὅπλα, δεῖγμα τοῦτο τοῦ πολεμικοῦ χαρακτῆρος τῶν ἀνδροπρεπεστάτων βλαστῶν τῆς ἡρωϊκῆς νήσου, τῶν ὁποίων ἡ πρὸς τὸν χορὸν λατρεία εἶνε τόσον μεγάλη, ὥστε ἡ λαϊκὴ φαντασία ἔπλασε μέσα εἰς τοὺς μύθους τὶς γνωστὲς ὡραιότατες, ξανθόκομες καὶ στὰ κάτασπρα ντυμένες Κρητικὲς νεράϊδες, φα-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

νατισμένες διὰ τὸν χορόν, ὡς ἀναφέρει εἰς ἕνα σημείωμά του ὁ Ἰωάννης Κονδυλάκης ἕνεκα τοῦ ὁποίου ἁρπάζουσι πολλάκις εὐειδεῖς ποιμένας καὶ τοὺς φέρουσιν εἰς κατασκίους ὄχθας ποταμῶν καὶ ἐκεῖ τοὺς ἀναγκάζουσι νὰ παίζωσι τὴν λύραν ἵνα αὐταὶ χορεύωσιν.

***

Οἱ χοροὶ καὶ τὰ τραγούδια τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, ἀντιπροσωπεύοντα μίαν σημαντικωτάτην εἰς ἔκφρασιν καὶ εἰς πλοῦτον κατηγορίαν, ἄλλοτε φαίνονται ἀφομοιούμενα τελείως μὲ τὸν χαρακτῆρα τῶν χορῶν καὶ τραγουδιῶν τῆς λοιπῆς Ἑλλάδος καὶ ἄλλοτε φέρουν κάποιον ἀνατολικὸν χαρακτῆρα, ὀφειλόμενον εἰς ἀραβοτουρκικὰς ἐπιδράσεις. Αἱ ἐπιδράσεις ὅμως αὐταὶ συνετέλεσαν ὥστε νὰ δημιουργηθῇ ἕνας νέος τύπος τραγουδιοῦ, τὸ ὁποῖον, ἐνῷ παρέμεινε κατ' οὐσίαν ἑλληνικόν, διακρίνεται καὶ διὰ τὴν ἐλαφρὰν ἀνατολικὴν χροιάν του. Αἱ δεχθεῖσαι τὴν ἐπίδρασιν αὐτὴν μελῳδίαι συναντῶνται συνήθως συντεθειμέναι εἰς τὴν ἀνατολικὴν χρωματικὴν κλίμακα, ἐπὶ τῆς ὁποίας στηρίζεται καὶ ὁ τουρκικὸς ἀμανές.

Εἰς τὰ σμυρναϊκὰ τραγούδια, γραμμένα συνήθως εἰς τὸ μέτρον τῶν $^7/_8$ καὶ ἔχοντα ἕνα ἰδιαίτερον cachet, διακρίνει κανεὶς συνήθως τὴν τοπικὴν αὐτὴν ἐπίδρασιν, ἀλλὰ συγχρόνως ἀναγνωρίζει καὶ τὸν ἐντόνως ἑλληνικὸν χαρακτῆρα.

Λαμβάνω ἀφορμὴν ἀπὸ τὸ σμυρναϊκὸ τραγοῦδι διὰ νὰ ἀναφέρω μίαν ἄλλην, πολυτιμοτάτην ἐπίσης καὶ πλουσιωτάτην κατηγορίαν τραγουδιῶν, τὰ ὁποῖα θὰ ὀνομάσω *ἀστικά*, ὡς ἀκουόμενα συνήθως καὶ δημιουργούμενα εἰς τὰς πόλεις.

Τὰ ἀστικὰ αὐτὰ τραγούδια, ὡς π.χ. «*Ἡ Ἀντριάνα*», «*Ἀπὸ ξένο τόπο*», «*Πάλι μεθυσμένος θἄσαι*» κ.λ. συνήθως φαίνονται ἀφομοιούμενα, ὑπὸ ἔποψιν χαρακτῆρος καὶ μορ-

φῆς, μὲ ἐκεῖνα τοῦ βορρᾶ καὶ τοῦ κάμπου, μὲ τὰ ὁποῖα στενῶς συνδέονται καὶ ἀπὸ τὰ ὁποῖα προέρχονται, φέρουν ὅμως καὶ κάποιαν τοπικὴν ἐπίδρασιν, ἡ ὁποία προσδίδει εἰς αὐτὰ μίαν νέαν ἔκφρασιν. Ταῦτα, ἀρθονώτατα καὶ ποικίλα, ἀντιπροσωπεύουν μίαν ἄλλην πολύτιμον ἐκδήλωσιν τῆς δημιουργικῆς φαντασίας τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, εἰκόλως δὲ πολλάκις διακρίνονται τῶν καθαρῶς *βορείων* τραγουδιῶν καὶ ἀπὸ τοὺς στίχους, οἱ ὁποῖοι τὰ συνοδεύουν, ἀναφερομένους συχνὰ εἰς πράγματα καὶ γεγονότα μᾶλλον σχετιζόμενα μὲ τὴν ζωὴν τῶν πόλεων.

***

Αὐταὶ εἶνε, ἐν συνόψει, αἱ διάφοροι κατηγορίαι τῶν τραγουδιῶν τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, τὰ ὁποῖα ἀντιπροσωπεύουν ἕναν ἀληθῆ λαογραφικὸν θησαυρόν, ἀπὸ τὴν μελέτην τοῦ ὁποίου εἶμαι πεπεισμένος ὅτι ὄχι μόνον ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ τέχνη θὰ ἠδύνατο ἀπείρως νὰ ὠφεληθῇ, ἀλλὰ καὶ ἡ διεθνὴς τοιαύτη κατὰ πολὺ θὰ ἐνισχύετο καὶ θὰ ἐπλουτίζετο.

Ἐκ τοῦ θησαυροῦ δὲ αὐτοῦ τῶν δημωδῶν τραγουδιῶν, εἰς τὰ ὁποῖα ἀντανακλῶνται ὅλα τὰ πλούσια συστατικὰ τῆς ἐκτάκτου καλλιτεχνικῆς δημιουργικῆς φαντασίας τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, αἱ ἐκφραστικώτεραι δι' ἐμὲ καὶ βαθύτερον ἀποδίδουσαι τὸ ἑλληνικὸν αἴσθημα μελῳδίαι εἶνε αἱ προερχόμεναι ἀπὸ τὴν ἡρωϊκὴν Ἤπειρον, εἶνε τὰ λεβέντικα τραγούδια, τὰ ὁποῖα διακρίνει ἀνωτέρα πνοὴ ἐμπνεύσεως καὶ ἀνωτέρα ἔξαρσις.

***

Εἰς τοὺς μελετητὰς καὶ συλλέκτας τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν γεννῶνται, ὡς γνωστόν, συχνὰ ὄχι ὀλίγαι ἀμφιβολίαι καὶ ἀπορίαι διὰ τὸ γνήσιον ἢ μὴ τῶν τραγουδιῶν τὰ ὁποῖα συλλέγουν.

Εἶνε φυσικὸν ὅτι τὰ *παλαιὰ δημοτικὰ τραγούδια*—τῶν ὁποίων ἡ μέχρι τῶν ἡμερῶν μας διατήρησις ὀφείλεται εἰς τὴν διὰ τῆς ἀκοῆς ὑπὸ τῶν τραγουδιστῶν μεταφορὰν των ἀπὸ στόματος εἰς στόμα—εἶνε φυσικόν, λέγομεν, νὰ ὑπέστησαν μὲ τὴν πάροδον τοῦ χρόνου *πολλὰς* μετατροπὰς καὶ ἀλλοιώσεις, αἱ ὁποῖαι θὰ τὰ ἀπεμάκρυναν, ἐνίοτε καὶ πολύ, ἀπὸ τὴν μορφὴν καὶ ἀπὸ τὴν ἔκφρασιν τῆς ἀρχικῆς των συλλήψεως.

Καὶ εἶνε μὲν εὔκολον κάποτε εἰς τὸν ἐνσυνείδητον μελετητὴν νὰ διακρίνῃ τὰ μέρη τῆς μελῳδίας ὅπου παρεισέφρησαν καὶ προσεκολλήθησαν ξένα καὶ ἑτερογενῆ στοιχεῖα καὶ νὰ ἐπιφέρῃ, ἂν τοῦ εἶνε δυνατον, τὴν διόρθωσιν εἰς τὴν μελῳδίαν, *ἀλλὰ πολλάκις ἕνα δημοτικὸ τραγοῦδι*—τοῦ ὁποίου εἶνε φανεραὶ ἴσως αἱ ἀλλοιώσεις τὰς ὁποίας μὲ τὸν χρόνον ὑπέστη—ἠμπορεῖ νὰ παρουσιάζῃ ὅλα τὰ συστατικὰ μιᾶς μελῳδίας ἑλληνικοῦ χαρακτῆρος καὶ ὑπὸ ἔποψιν μορφῆς καὶ ὑπὸ ἔποψιν περιεχομένου καὶ νὰ ἔχῃ, ὅπως εἶνε καὶ εὑρίσκεται, μίαν ἀπόλυτον αἰσθητικὴν ἀξίαν.

Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει τί πρέπει ὁ συλλέκτης νὰ κάμῃ; Ἐπειδὴ ἡ μελῳδία τοῦ φαίνεται ὅτι ὑπέστη τὰς ἀλλοιώσεις αὐτάς, πρέπει διὰ τὸν λόγον τοῦτον νὰ τὸ ξεγράψῃ καὶ νὰ τὸ ἀπορρίψῃ; Βεβαίως νομίζομεν ὅτι ὄχι, διότι ἐν ἐναντίᾳ περιπτώσει θὰ εἴμεθα ἴσως ἠναγκασμένοι νὰ ξεγράφαμεν καὶ νὰ ἀπερρίπταμεν τὰ ὀκτὼ δέκατα τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ χορῶν.

Τοὺς συλλέκτας τῶν λαϊκῶν μελῳδιῶν πρέπει, νομίζομεν, ν' ἀπασχολῇ κυρίως *ἡ ἑλληνικότης* τῶν τραγουδιῶν ἢ χορῶν ποὺ συλλέγουν. Ὅταν δὲ ἕνα τραγοῦδι ἢ ἕνας χορὸς περιέχῃ ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτῆς τῆς ἑλληνικότητος, ἔχει δὲ ἀκόμη ἀρτίαν τὴν μορφὴν καὶ ἀναμφισβήτητον καλλιτεχνικὴν ἀξίαν, δικαιοῦται νὰ καθιερωθῇ, ἔστω καὶ ἂν φαίνεται ὅτι ὑπέστη ἐπιρροὰς καὶ ἀλλοιώσεις. Εἶνε δὲ

δυνατόν, *πολλάκις ἕνα παλαιὸν τραγοῦδι διὰ τῶν ἀλλοιώσεων* τὰς ὁποίας ὑπέστη καὶ διὰ τῆς ἀπομακρύνσεώς του ἀπὸ τοῦ ἀρχικοῦ του τύπου, νὰ διεμορφώθῃ σὲ τῷ χρόνῳ ἐπὶ τὸ ἀρτιώτερον καὶ τὸ καλλιτεχνικώτερον, *ἐπιτριφθὲν διὰ μέσου τῆς φαντασίας καὶ τῆς σκέψεως λαϊκῶν καλλιτεχνικῶν ἰδιοσυγκρασιῶν, ἀνωτέρων ἐκείνης μὲ τὴν ὁποίαν ἦτο προικισμένος ὁ πρῶτος συλλαβὼν τὴν μελῳδίαν τοῦ τραγουδιοῦ* λαϊκὸς δημιουργός.

Ἕνα ἄλλο ἀκόμη ζήτημα τὸ ὁποῖον ἐμβάλλει εἰς ἀπορίαν τοὺς μελετητὰς τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς λαογραφίας εἶνε καὶ ἡ περίπτωσις κατὰ τὴν ὁποίαν ἓν καὶ τὸ αὐτὸ δημοτικὸν τραγοῦδι, ἐκτελεσμένον χωριστὰ ἀπὸ δέκα π.χ. τραγουδιστάς, διαφόρων τόπων, ἠμπορεῖ νὰ παρουσιάζῃ δέκα διαφορετικοὺς μελῳδικοὺς τύπους. Τὸ γεγονὸς τοῦτο ὀφείλεται κατὰ πολὺ βεβαίως καὶ εἰς τὰς τοπικὰς ἐπιρροάς, τὰς ὁποίας ὑπέστη τὸ τραγοῦδι, μεταφερθὲν εἰς διαφόρους ἐποχὰς ἀπὸ τόπου εἰς τόπον.

Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει εἶνε φυσικὸν ὅτι ὁ συλλέκτης πρέπει ἀπὸ τοὺς δέκα αὐτοὺς διαφόρους μελῳδικοὺς τύπους νὰ ἐκλέξῃ τὸν ἀρτιώτερον καὶ ἑλληνικώτερον ἐξ ὅλων. Ἠμπορεῖ δὲ νὰ ἐκλέξῃ καὶ περισσοτέρους τοῦ ἑνός, ἔστω καὶ ἂν παρουσιάζουν οὗτοι μεταξύ των οὐσιώδεις διαφοράς, ἀρκεῖ νὰ εἶνε ἄρτιοι κατὰ τὴν μορφὴν καὶ νὰ ἔχουν ὅλα τὰ βάσιμα συστατικὰ μιᾶς μελῳδίας ἑλληνικοῦ χαρακτῆρος. Διότι, ἐπαναλαμβάνομεν, ὅτι ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον κατὰ πρῶτον λόγον πρέπει νὰ ἐνδιαφέρῃ τὸν μελετητὴν καὶ συλλέκτην τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ χορῶν εἶνε τὸ ἄρτιον τῆς μορφῆς, ὁ ἑλληνικὸς χαρακτὴρ καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία αὐτῶν, κατὰ δεύτερον δὲ λόγον τὸ ἂν τὰ τραγούδια καὶ οἱ χοροὶ αὐτοὶ ἔφθασαν μέχρις ἡμῶν ἠλλοιωμένα καὶ ἀπομακρυσμένα ὀλίγον ἢ πολὺ ἀπὸ τοῦ ἀρχικοῦ των τύπου. Ἂν κατὰ τὴν ἀντίληψιν τοῦ συλλέκτου ἓν οἱονδήποτε δημοτικὸν τραγοῦδι

φαίνεται εἰς αὐτὸν ὅτι ὑπέστη μὲ τὸν χρόνον διαφόρους ἀλλοιώσεις, ἠμπορεῖ, ἐκδίδων αὐτό, νὰ συνοδεύσῃ τὴν ἔκδοσίν του μὲ σχετικὰ σχόλια, διὰ τῶν ὁποίων νὰ ἐκφέρῃ λεπτομερῶς τὰς παρατηρήσεις τὰς ὁποίας ἐπ' αὐτοῦ ἔκαμε καὶ νὰ ὑποδείξῃ τὰ μέρη ὅπου ἡ μελῳδία, κατὰ τὴν ἀντίληψίν του πάντοτε, παρουσιάζει τὰς ἀλλοιώσεις αὐτάς. Πέραν τούτου ὅμως τίποτε ἄλλο δὲν τοῦ ἐπιτρέπεται νὰ κάμῃ, τὸ δὲ τραγοῦδι, ὡς μορφὴ καὶ ὡς περιεχόμενον, ἂν διατηρῇ τὸν ἑλληνικὸν χαρακτῆρά του, καὶ ἂν εἶνε ταυτοχρόνως καὶ ὡραῖον, δικαιοῦται, ὡς καὶ προηγουμένως εἴπομεν, νὰ καθιερωθῇ *ὅπως εἶνε καὶ εὑρίσκεται*, ἔστω καὶ ἂν θὰ ἦτο δυνατὸν καὶ μαθηματικῶς ἀκόμη νὰ ὑπεδεικνύετο ὅτι πρὶν ἢ φθάσῃ μέχρις ἡμῶν ὑπέστη διαφόρους ἐπιρροὰς καὶ πολυειδεῖς ἀλλοιώσεις.

***

Περὶ τῶν χορῶν ἢ καὶ ἄλλων μουσικῶν χαρακτηριστικῶν ἐμπνεύσεων τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, ἐκτελουμένων μόνον διὰ τῆς φλογέρας ἢ τῆς λύρας ἢ καὶ ἀπὸ ἕνα σύνολον ἄλλων διαφόρων ὀργάνων, θὰ ἐχρειάζετο μία εἰδικὴ μελέτη τὴν ὁποίαν ἐλπίζω ὅτι θὰ μοῦ εἶνε δυνατὸν νὰ κάμω εἰς τὸ μέλλον. Εἰς τὴν παροῦσαν μικρὰν μελέτην ἐπεχείρησα νὰ δώσω μίαν ἰδέαν κυρίως τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ τῶν τραγουδιστῶν χορῶν. Τὰ ἑλληνικὰ τραγούδια, παρατηροῦμεν ὅτι γενικῶς ἠμποροῦν νὰ διαιρεθοῦν εἰς δύο κατηγορίας, εἰς τὰ τραγούδια τὰ ὁποῖα *ᾄδονται μόνον* καὶ εἰς τοὺς *τραγουδιστοὺς χορούς*. Ἡ κατάταξις ὡρισμένων εἰδῶν τραγουδιῶν εἰς τὴν μὲν ἢ εἰς τὴν δὲ κατηγορίαν θὰ ἦτο πρᾶγμα δύσκολον, καθότι τὰ πλεῖστα ἐξ αὐτῶν δύνανται νὰ συναντηθοῦν καὶ εἰς τὰς δύο κατηγορίας. Ἠμπορεῖ νὰ λεχθῇ ὅμως ὅτι τὰ ἁρματολικὰ τραγούδια π.χ. ἀνήκουν εἰς τὴν πρώτην κατηγορίαν, καθὼς πολλὰ ἀφηγηματικοῦ καὶ ἐπικολυρικοῦ χαρακτῆρος.

Τὰ ἑλληνικὰ τραγούδια ἠμπορεῖ ἀκόμη νὰ διαιρεθοῦν καὶ εἰς δύο ἄλλας κατηγορίας, εἰς τὰ *νησιώτικα* καὶ εἰς τὰ *στεριανά*, ἤτοι τοῦ βουνοῦ ἢ τοῦ κάμπου. Ἡ διάκρισις τῶν μὲν ἀπὸ τῶν δὲ ἔγκειται εἰς κάποιαν διαφορὰν αἰσθήματος καὶ ἐκφράσεως, ὀφειλομένην βεβαίως εἰς τὴν ἐπίδρασιν τοῦ διαφόρου περιβάλλοντος.

***

Πᾶν ὅ,τι ἀνέπτυξα ἕως τὸ σημεῖον τοῦτο διὰ τὰ ἑλληνικὰ τραγούδια δὲν ἠμπορῶ νὰ εἰπῶ βέβαια ὅτι ἱκανοποιεῖ τελείως τὸν ἐνδιαφερόμενον νὰ εἰσδύσῃ εἰς τὸ πνεῦμα τῆς ἑλληνικῆς δημώδους μουσικῆς. Θὰ ἐχρησίμευεν ἴσως τοῦτο καλλίτερον διὰ μίαν εἰσήγησιν εἰς μίαν ἐκτεταμένην καὶ εἰδικὴν μελέτην, ἡ ὁποία ὅλοι θὰ ηὐχόμεθα νὰ ἐγράφετο μίαν ἡμέραν.

Τελειώνω μὲ μίαν σύστασιν τὴν ὁποίαν ἀπευθύνω εἰς τοὺς Ἕλληνας συνθέτας: Τὸ αἴσθημα, τὸ ὁποῖον ὡδήγησε καὶ ὁδηγεῖ πάντοτε τὸν ἀληθινὸν Ἕλληνα καλλιτέχνην εἰς τὸ δημιουργικόν του ἔργον ὑπῆρξε καὶ εἶνε κατ' ἐξοχὴν φυσιολατρικόν. Ἡ ἑλληνικὴ τέχνη εἶνε ὁ καρπὸς τῆς βαθυτέρας ἀγάπης τὴν ὁποίαν ᾐσθάνθη ποτὲ λαὸς πρὸς τὴν φύσιν καὶ πρὸς τὴν ζωήν. Τὸ φυσιολατρικὸν αὐτὸ αἴσθημα εἶνε ἐσκορπισμένον ἀφθόνως εἰς τὰ νεοελληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια, τὰ ὁποῖα ἀντιπροσωπεύουν τὴν μεγάλην πηγὴν ἀπὸ τὴν ὁποίαν ὁ ἐθνικιστὴς Ἕλλην συνθέτης θὰ ἀντλήσῃ εἰς τὸ μέλλον τὴν ὑπόστασιν τῆς τέχνης του.

Εἶμαι βέβαιος ὅτι οἱ νεοέλληνες συνθέται, οἱ ὁποῖοι θὰ θελήσουν νὰ δημιουργήσουν ἑλληνικὴν τέχνην, *φυσικῶς* θὰ αἰσθανθοῦν ὅτι πρέπει νὰ ἐργασθοῦν ἔχοντες ὡς ὁδηγὸν αὐτὰς τὰς ἀρχάς.

Νὰ μελετήσουν ὅλας τὰς σχολὰς καὶ πᾶν ὅ,τι μέγα πα-

ρήγαγεν ἕως τώρα ἡ παγκόσμιος μουσική. Νὰ πλουτίσουν τὴν τεχνικήν των ἀκόμη καὶ μὲ τὰ τολμηρότερα σύγχρονα μέσα. Νὰ φροντίσουν ὅμως ὥστε αἱ ἐπιδράσεις, τὰς ὁποίας θὰ δεχθοῦν, νὰ μείνουν μόνον ἐντὸς τῶν ὁρίων τῶν ἁπλῶν ἐπιδράσεων, τὰς ὁποίας αἱ ἰσχυραὶ καλλιτεχνικαὶ προσωπικότητες κατορθώνουν νὰ ὑποτάσσουν εἰς τὰς αἰσθητικάς των ἀρχάς. Καὶ ὅταν φθάσουν εἰς τὸ ὅριον ἐκεῖνο τῆς καλλιτεχνικῆς ὡριμότητος, τὸ ὁποῖον θὰ δώσῃ εἰς αὐτοὺς τὸ δικαίωμα νὰ ἀντιμετωπίσουν τὰς ἀνωτέρας μορφὰς τῆς τέχνης, ἂν εἶναι ἀληθῶς δυνατοί, ὑπεράνω ὅλων τῶν ἐπιδράσεων αὐτῶν καὶ ὅλων τῶν σχολῶν, ἀκολουθοῦντες μόνον τὸν ἑαυτόν των, θὰ δημιουργήσουν τότε φυσικῶς μίαν τέχνην, ἡ ὁποία θὰ ἔχῃ ὡς κύρια χαρακτηριστικὰ τὴν διαύγειαν, τὴν βαθεῖαν ἁπλότητα, τὴν πλαστικότητα τῆς μορφῆς καὶ τὸ βαθὺ αἴσθημα τῆς φύσεως, καὶ ἡ τέχνη αὐτὴ θὰ εἶνε κατ' ἐξοχὴν ἑλληνική.

---

0 0 1 0 2 9 3 9 2 9
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΠΑΝΕΠ. ΚΡΗΤΗΣ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ„ Α. Ε. ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΜΝΗΜΕΙΩΔΕΣ ΕΡΓΟΝ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

ΚΩΝΣΤ. ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ

ΤΟΥ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΕΘΝΟΥΣ

ΑΠΟ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΤΑΤΩΝ ΧΡΟΝΩΝ

ΜΕΧΡΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ Α'

ΕΚΔΟΣΙΣ ΠΕΜΠΤΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ

ΜΕΤΑ ΠΡΟΣΘΗΚΩΝ, ΣΗΜΕΙΩΣΕΩΝ ΚΑΙ ΒΕΛΤΙΩΣΕΩΝ

ΕΠΙ ΤΗι ΒΑΣΕΙ

ΤΩΝ ΝΕΩΤΑΤΩΝ ΠΟΡΙΣΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΗΣ

ΥΠΟ

ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΡΟΛΙΔΟΥ

ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΕΝ ΤΩι ΕΘΝΙΚΩι & ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΩι ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΩι

ΕΞΕΔΟΘΗΣΑΝ:

ΤΟΜΟΣ Α΄

1) ΜΙΛΛΕΡ — Τὰ πρῶτα ἔτη τῶν νεωτέρων Ἀθηνῶν.

2) ΛΑΜΠΕΛΕΤ — Μουσικὴ καὶ ποίησις.

3) ΓΚΑΪΓΚΕΡ — Ἡ φιλοσοφικὴ σημασία τῆς θεωρίας τῆς σχετικότητος.

4) Χρονολογικὸς πίναξ τῆς Ἑλληνικῆς Ἱστορίας.

5) Βιογραφία καὶ κρίσεις περὶ τοῦ Κ. Παπαρρηγοπούλου.

6) ΛΑΣΚΑΡΗ — Ὁ φιλελληνισμὸς ἐν Ἀμερικῇ κατὰ τὴν Ἑλληνικὴν Ἐπανάστασιν.

7) ΒΛΑΝΤΗ — Τὸ γλωσσικὸν ζήτημα τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν Ἰταλῶν.

8) ΑΝΝΙΝΟΥ — Αἱ Ἀθῆναι τοῦ 1850.
ΛΥΚΟΥΔΗ — Τὸ κατάστημα τῆς Ἐθνικῆς Τραπέζης.

9) ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ — Κριτικὴ τοῦ ἱστορικοῦ ὑλισμοῦ.

10) Δεξίωσις Ἀκαδημαϊκοῦ Παύλου Νιρβάνα.

11) ΛΑΜΠΕΛΕΤ — Ὁ ἐθνικισμὸς εἰς τὴν τέχνην καὶ ἡ ἑλληνικὴ δημώδης μουσική.

12) ΣΑΡΑΤΣΗ — Τὰ μεταψυχικὰ φαινόμενα.

ΤΟΜΟΣ Β΄

1) ΚΟΥΣΙΔΟΥ — Θεὸς καὶ ἐπιστήμη.